

teatrul

Nr. 1 (Anul VI)

Ianuarie 1961

PII
0584

scost număr.

**IMPATICUL
CHARLIE**

infliet dramatic
Horia Aramă



Artistul poporului Gh. Storin a fost sărbătorit pentru împlinirea a 55 de ani de activitate teatrală. În mai bine de jumătate de veac, abordind cele mai variate roluri ale dramaturgiei originale și universale, Gh. Storin și-a manifestat puternica sa personalitate artistică, punindu-și întreaga sa forță creatoare în slujba dezvoltării teatrului românesc.

Revista „Teatrul” se asociază urărilor oamenilor de teatru și ale spectatorilor, dorindu-i sărbătoritului, ani mulți de viață și noi creații artistice.

(În fotografie: Gh. Storin în rolul titular din „Regele Lear” de Shakespeare — Teatrul Național „I. L. Caragiale”)

p II 0584

teatrul

Nr. 1 (anul VI)

Ianuarie 1961

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ
DE MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ȘI CULTURII
ȘI DE UNIUNEA SCRITORILOR DIN R.P. R.

S U M A R

Pag.

SĂ RIDICĂM ARTA NOASTRĂ TEATRALĂ LA ÎNĂLȚIMEA CERINTELOR ACTUALE ALE PARTIDULUI ȘI POPORULUI

Seminarul republican al regizorilor 1

SARCINA NUMĂRUL 1 A REGIZORULUI CONTEMPORAN: MARELE SPECTACOL CU PIESA ORIGINALĂ

(Referat prezentat de Moni Ghelerter,
Radu Penciulescu și Valentin Silvestru) 2

BAZA MĂiestRIEI REGIZORALE: POZIȚIA IDEOLOGICĂ MARXIST- LENINISTĂ

(Referat prezentat de Andrei Băleanu). 15

Intervenția regizorului Lucian Giurchescu 29

Intervenția regizorului Dan Nasta 31

Intervenția regizorului Valeriu Moisescu . 34

Intervenția regizorului Mihai Dimiu . . . 36

Intervenția regizorului Farkas István . . 40

Intervenția regizorului C. Dinischiotu . . 41

Intervenția regizoarei Sanda Manu. . . . 43

Intervenția regizorului D. D. Neleanu . . 46

CÎTEVA CONCLUZII 50



Emil Mandric

ACȚIUNEA OFENSIVĂ A RÎSULUI . 54

SIMPATICUL CHARLIE

Pamflet dramatic

de HORIA ARAMĂ . 61

P 37 635/1



Mira Iosif

„OAMENI CARE TAC“

Un spectacol despre care merită să se
vorbească 97

**AL DOILEA FESTIVAL BIENAL
DE TEATRU AMATOR**

(Reportaj fotografic) 104

H. Nicolaide și Ion Lucian

D-ALE SEMINARULUI 106

*Desene de: Benedict Gănescu
Val Munteanu și Silvan*

*Coperta I: Sanda Toma (Diană) și Radu Beligan (Cheryl)
în Celebrul 702 — Teatrul de Comedie.*

*Coperta IV: Kovács György (Tatăl), Erdős Irma (Mama)
și Illyés Kinga (Fetița) în Profesorul Mamlock de Friedrich
Wolf — Teatrul Secuiesc de Stat din Tg. Mureș*

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA

Str. Constantin Mille nr. 5-7-9 — București

Tel. 14.35.58

**Abonamentele se fac prin factorii poștali
și oficiile poștale din întreaga țară**

PREȚUL UNUI ABONAMENT

**lei 15 pe trei luni, lei 30 pe șase luni
lei 60 pe un an**

Să ridicăm arta noastră teatrală la înălțimea cerințelor actuale ale partidului și poporului

SEMINARUL REPUBLICAN AL REGIZORILOR

Intre 5 și 8 decembrie a avut loc la București, seminarul republican al regizorilor. Dezbaterile s-au purtat pe baza a două referate, pe care le publicăm în paginile următoare, primul alcătuit de un colectiv compus din Moni Ghelester, Radu Penciulescu și Valentin Silvestru; cel de al doilea, de către Andrei Băleanu.

În afara acestor referate, Traian Șelmaru a prezentat o informare despre dezbaterile din U.R.S.S. pe tema „regie și contemporaneitate”, iar Radu Beligan a vorbit despre câteva probleme ale regiei contemporane occidentale.

În cadrul seminarului s-au supus vizionării colective o seamă de spectacole, pentru ca, pe baza analizei lor, să se poată discuta concret și la obiect, problemele artei spectacolului.





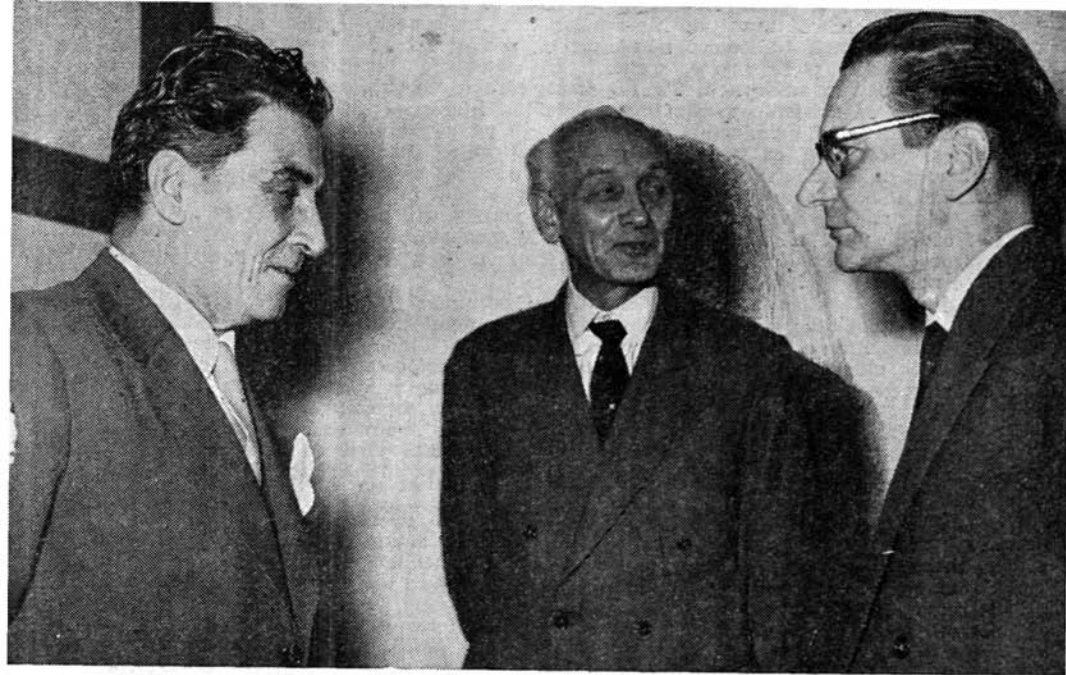
În abordarea noianului de probleme pe care le ridică teatrul nostru de astăzi, un criteriu are primordialitate neîndoieală. Acesta este criteriul eficienței social-politice a teatrului, al aportului său la desfășurarea furtunoasă a revoluției culturale, parte integrantă a procesului de transformare revoluționară din țara noastră, de desăvîrșire a construcției celei mai înaintate orînduirii din istorie. Or, gradul de eficiență social-politică a artei teatrale depinde în mare măsură de felul activ, militant-politic, în care sînt reflectate pe scena însăși revoluția noastră socialistă, contradicțiile specifice realității noastre actuale și perspectiva rezolvării lor în sensul legilor obiective ale istoriei.

Sarcina principală a reflectării actualității și-o asumă cu mîndrie și în chip legitim dramaturgia originală. Montînd piese originale inspirate din actualitate, teatrul își propune să slujească astfel, nemijlocit, aspirațiile cele mai înalte ale poporului nostru, realizarea acestor aspirații, realizarea celui mai nobil ideal contemporan, își propune să intervină direct în mersul vieții. De aceea, considerăm că veriga principală în lanțul de probleme din perspectiva cărora se poate dezbate rolul ce-l are regizorul în teatrul nostru de azi, o constituie modul în care el, regizorul, contribuie la promovarea în repertoriu, valorificarea pe scenă și păstrarea în teatru a piesei romînești contemporane.

Mai e oare nevoie de o demonstrație specială cu privire la necesitatea prezenței cu precădere în viața teatrului a piesei originale? Pentru teatrul realist-socialist, teatrul revoluționar al epocii noastre, reflectarea actualității constituie tenația sa principală, orientarea sa axiomatică. Parauul cere oamenilor de artă — așa cum s-a spus la Congresul al III-lea al partidului nostru — „îndeosebi cunoașterea aprofundată a realităților, studierea lor îndelungată, contactul viu, permanent, al artistului cu oamenii muncii, viitori eroi ai operelor sale. Numai astfel în paginile cărților, în operele de artă va pulsa din plin viața noastră atît de bogată, cu fanfare ei marete, cu ideile ei nobile, cu luptele ei victorioase“. Or, aducerea pe scenă a pulsului năvalnic al vieții noastre de azi înseamnă prezența cu precădere a dramaturgiei consacrate luptei pentru socialism. Problema contemporaneității teatrului, a prezenței sale active în actualitate, nu e una din problemele de sezon ale instituțiilor de artă scenică, ci o problemă de principiu, constitutivă, a teatrului nou. *Actualitatea* e o lege obiectivă de dezvoltare a artei teatrale; inactualitatea, atemporalitatea duc la involuția acestei arte, la veștejirea ei, la respingerea de către mase. În genere, masele de milioane, cărora ne adresăm cu arta noastră, pretind și picturii și poeziei, și romanului și sculpturii, și muzicii și dansului să fie pătrunse de actualitate. Teatrului și cinematograful, această cerință li se adresează însă în chip cu totul deosebit, pentru că teatrul, de pildă, e prin excelență o artă de masă; prin specificul său, teatrul înfățișează nemijlocit omul în mijlocul vieții și se adresează nemijlocit spectatorilor. Actul teatral e totdeauna actual, el se petrece totdeauna *acum*. Piesa originală de actualitate face ca teatrul să se desfășoare *acum* și din punctul de vedere al conținutului de idei și al formelor de expresie. Spectatorul vrea să găsească în teatru dezbateră problemelor pe care viața i le ridică la tot pasul, și răspunsul la aceste probleme.

MÎNDRIA DE A FĂURI „STAREA CIVILĂ” A PIESEI

Rolul regizorului în crearea dramaturgiei noi este foarte însemnat. Considerăm ca arest rol se exercită — sau ar trebui să se exercite — nu numai din momentul cînd i se încredințează textul piesei romînești și pînă în seara premierei, ci pe tot parcursul vieții sale de regizor într-un teatru. Pentru regizor, căutarea și montarea piesei originale sînt cerințe organice și totodată dovezi, am zice, de spirit cetățenesc. Aici își poate aduce el cea mai bogată și semnificativă contribuție la mărirea gradului de eficiență politică și culturală a teatrului. Aici se exprimă cel mai grăitor partinitatea sa. Spectacolul cu piesa originală e, în același timp, examenul cel mai categoric pentru talentul regizoral și pentru afirmarea



Într-o pauză : George Vraca, Moni Ghelerter și Radu Beligan

personalității regizorului. Ca să pui bine în scenă *Ruy Blas*, ai la îndemână o mie de spectacole făcute de alții înaintea ta, o sută de biblioteci cu material istoric și critic, cel puțin zece volume de memorii care îți vor vorbi despre cum trebuie să montezi cel mai aproape de adevăr această piesă. Ca să pui în scenă *Prietena mea Pix* de V. Em. Galan, ai la îndemână mult mai puțin și în același timp mult mai mult material de studiu. Dar nu material bibliografic și iconografic, ci material viu pe care ți-l dă studiul realității reflectate în piesă. Aici ești pe tărîmul celei mai libere inovații, nu poți să te confunzi cu nimeni altul dinaintea ta. Ești chemat să încerci satisfacția extraordinară a unei premiere mondiale absolute, bucuria de nemăsurat că ți-ai pus semnătura pe actul de naștere al unei opere de artă, certificat cu care o trimiți în lumea întreagă. Apoi, e și mîndria de a făuri „starea civilă” a unei piese, cu care ea va călători în multe alte orașe și sate de pe cuprinsul țării și, adeseori, în multe alte țări ale lumii. A da viață în mod exemplar piesei românești actuale, inedite, înseamnă pentru regizorul român o posibilitate de preț de a-și manifesta patriotismul în artă — căci aceasta e principala sa contribuție, întru totul proprie, la tezaurul internațional al culturii.

De unde începe datoria regizorului de teatru față de lucrarea dramatică originală? După părerea noastră: de la sprijinul pe care trebuie să-l acorde nașterii piesei noi. A fi indiferent față de cauza dramaturgiei originale înseamnă a-ți anula calitatea de artist teatral. A căuta autorul, a-l detecta, a-l solicita, a-l sprijini înseamnă a iubi teatrul și a te socoti responsabil pentru destinul său.

Sînt, firește, mai multe căi de participare a regizorului la rezolvarea acestor probleme de capetenie din viața teatrului. O cale e aceea care începe cu căutarea

scriitori, nu de piese. Astăzi, la noi, mai în fiecare oraș unde este teatru, se află și un nucleu de activitate literară, un cerc, un cenaclu. Astăzi, apar în fiecare publicație literară, în fiecare număr al ei, zeci și zeci de poezii, schițe, nuvele, romane, uneori piese scurte, scenarii. În standurile librăriilor întâlnești mereu o carte nouă, un autor nou. Tu, regizorul, care le citești, sau numai le vezi, sau numai afli de existența acestui mare potențial literar — te întrebi oare cu febrilitate: unde se află, în aceste pagini, viitorul autor dramatic? Încerci să-l descoperi, să-l convingi că teatrul îi poate oferi vaste posibilități de desfășurare a ideilor și talentului său? Îl chemi la teatru, cauți să-l convingi să-și încordeze puterile în acest gen atât de complex și atât de plin de farmec?

Cine știe pe lângă câți autori au trecut unii dintre noi în ultimii 12 ani, fără să-i observe! Nu credem că este ilegală o asemenea întrebare, adresată fiecărui regizor cu state mai îndelungate de serviciu: cu ce ai contribuit la apariția unei piese noi?

Întâlnești în viața de azi nenumărate întâmplări pline de tâlc, care-ți dezvăluie aspecte neașteptate ale transformării oamenilor, ale felului lor nou de a privi viața. Ziarele sînt pline de știri privitoare la viața și problemele de azi ale oamenilor muncii. Sub ochii noștri, uneori cu participarea noastră, au loc numeroase procese, ciocniri ale noului cu vechiul, și zi de zi victoria noului se manifestă cu tot mai multă hotărîre, în luptă îndârjită cu tot ceea ce reprezintă rămășițele îndărătnice ale vechii societăți, în viață, în mentalitatea oamenilor. Cîți regizori, întîlnind un asemenea fapt, au avut îndată viziunea reprezentării lui scenice? Cîți au pornit în căutarea autorului care să ni-l transpună într-o operă dramatică?

Există și o altă cale de a sprijini promovarea în repertoriu a piesei originale. Cunoști autori care au scris o piesă sau cauți cunoștința autorului pe care-l bănuiești a elabora o nouă piesă. Îi propui să scrie pentru teatrul tău, îl inviți să cunoască colectivul, îi sugerezi teme, idei, îi arăți ce te-ar interesa și ce planuri de montare te frămîntă, îi sprijini în munca de creație, faci totul pentru a obține această piesă și de a o obține nu oricum, ci conform cu cele mai înalte cerințe ale publicului; îl atragi — cum se spune — pe autor la colaborarea activă cu teatrul. Iată, de exemplu — e într-adevăr un exemplu — cum privea chestiunea Konstantin Sergheievici Stanislavski: „Cînd aud că un dramaturg renumit scrie o piesă nouă, încep să am emoții. În timpul zilei gîndurile mele se îndreaptă mereu spre el, îmi amintesc despre operele pe care le-a scris, despre reușitele și slăbiciunile sale. Începe să mă chinuiească curiozitatea. Oare ce subiect tratează dramaturgul în noua sa piesă? Ce fel de oameni sînt zugrăviți în ea? Uneori simt o necesitate aproape fizică să pătrund ca un om invizibil în biroul său și să mă uit pe furiș în manuscrisul care stă pe masă“. Poate că unii dintre noi ne comportăm tocmai astfel, sau cam în acest fel față de autorii pe care-i cunoaștem; cert că unii dintre noi nu ne comportăm cîtuși de puțin în acest fel. Sînt regizori din regiuni, care întrețin o vastă corespondență cu autorii, se străduiesc să dea ei premiere pe țară, propun autorilor mereu noi colaborări. Dar uneori această „premieră pe țară“ devine numai un deziderat formal, întrecerea cu Capitala conștînd numai în grăbirea termenului de prezentare a unei piese, nu și în străduința spre o maximă ridicare a potențialului ei artistic. Sînt alți regizori care vin pentru zile întregi în Capitală; din aceste zile, stau ore întregi la serviciul repertoriilor și alte ore pe la secretariatul literar al vreunui teatru bucureștean — ceea ce, firește, nu e deloc reprobabil — și apoi, plecînd acasă, acceptă să se întocmească propunerile de repertoriu cu cunoscuta mențiune: „loc rezervat pentru o piesă originală“. Sînt unii regizori în Capitală care întrețin relații strînse de prietenie cu autorii dramatici, îi cultivă, îi cercețează neconștient asupra creației lor. Sînt însă și regizori care, deși de mulți ani în București, se dovedesc străini de scriitorii de teatru, nu sînt la curent nici cu lucrările recent apărute ale acestora, și cu atât mai puțin cu proiectele lor. Dar regizorul nu e un meseriaș care își petrece o parte din viață vegetînd și începe a lucra numai cînd i se pun înainte pe masă materia primă, sculele și calapoadele. Ci e un artist arzînd pentru arta sa și pentru îndeplinirea rostului acesteia, dornic să contribuie la dezvoltarea teatrului românesc prin participarea la construirea însăși a bazei acestuia — care e literatura dramatică originală — și nu numai la înfăptuirea unor spectacole cu piese naționale.

Poziția aceasta de înaltă conștiință politică și artistică se verifică și în împrejurarea selectării piesei. Lucrezi într-un teatru dintr-un oraș mic, un centru

raional; nu ai posibilitatea să contribui la ridicarea unui autor local. Autorii consacrați răspund greu solicitărilor teatrului tău. Ai și alte dificultăți de întîmpinat. Sau lucrezi în Capitală, dar e un moment sau un complex de circumstanțe în care nu izbutești să-ți materializezi dorința de a obține, prin propriul tău efort, prin propria ta legătură cu scriitorii, o piesă nouă. Și atunci, ai de ales dintr-o listă de piese originale care așteaptă luminile scenei. Ce vei alege? După ce criterii? Din practică știm că unii aleg după criterii temeinice — decurgînd din politica de stat în domeniul culturii și din cerințele exigente ale noului spectator — piese trainice. Deschizînd cu ele o stagiune — să zicem — le recomandăm tuturor celorlalte teatre. Piesa se numește, de pildă, *Surorile Boga*. Alții aleg după criterii îndoielnice, nu țin seama de rostul social-educativ al teatrului și consideră că e programatic să inaugureze un nou an teatral cu *Meșterul Manole* (e vorba de piesa lui L. Fulga). Iar alții nu au decît un singur criteriu, foarte sărac, criteriul succesului imediat și facil la un public încă neformat, și consideră că s-au achitat mulțumitor de sarcina promovării dramaturgiei originale montînd *Casa din strada Coșbuc nr. 10*. Nu sîntem însă pentru prezența formală în repertoriu a piesei contemporane. Nu e deloc indiferent ce piesă alege regizorul și pe ce spectacol își pune semnătura.

Unii pretind că cerința stipulată de lege, de a monta obligatoriu cel puțin două piese originale pe stagiune, precum și cerința neobligatorie, dar stipulată de tradiție, de a deschide stagiunea cu o piesă romînească sînt cauze care ar împinge cîteodată la prezențe formale. Cum vine aceasta, tovarăși? Vra să zică, o sută de ani cele mai luminate minți pe care le-a avut teatrul în țara noastră se străduiesc să promoveze piesa romînească, luptînd cu domnitori obtuși, cu miniștri inculți și răi, uneori cu directori stupizi sau venali, cu polițiști, cenזורi și fel de fel de oficiali dușmănoși culturii romînești — ca să facă loc piesei naționale în repertoriu; iar noi, astăzi, cînd cultura patriei are cel mai larg și mai liber cîmp de afirmare, să fim stingheriți de faptul că această realitate minunată a fost *legiferată*? Oare desființarea obligativității de a monta două piese originale pe stagiune ar aduce după sine o înflorire neștiută și neașteptată a dramaturgiei? Da, să piară obligativitatea reprezentării de piese originale. Dar nu prin efectul unui act. Ci, prin efectul desuetudinii. Să reprezinte fiecare teatru nu două, ci trei, patru, cinci piese originale într-un an teatral, să devină acest fapt un fapt atît de curent și general, încît prevederea amintită să rămînă fără obiect. Formală nu este obligativitatea, ci înțelegerea celor ce-i găsesc acesteia cusururi. Atitudine formală are regizorul care caută să ocolească piesele originale — dacă mai există asemenea regizori — montînd la începutul și sfîrșitul stagiunii cîte o piesă culeasă fără discernămint, pentru ca să se poată „consacra“, pasămite, cine știe cărei capodopere universale. Creatoare este atitudinea regizorului care se luptă ca în teatrul său să se reprezinte cele mai bune piese romînești, în cele mai bune luni ale anului teatral, în cele mai bune condiții; a regizorului care e gata să renunțe cu frenezie la cea mai vestită piesă veche în folosul unei piese noi, apărută pe nevestite, fremătînd de actualitate și strălucind de prospețimea talentului tînăr, chiar dacă el, regizorul, a mai pus pînă atunci în scenă „două piese originale“. Creatoare și înaintată e poziția celui regizor care, înțelegîndu-și responsabilitatea ideologică și artistică, militează cu fervoare în consiliul artistic pentru promovarea piesei originale în repertoriul teatrului, pentru colaborare caldă, principială, cu autorii, pentru reprezentarea cu strălucire a piesei romînești și programarea ei cea mai profitabilă în programul săptămînal.

ÎN AȘTEPTAREA CAPODOPEREI ?

Regizorul nu trebuie să aștepte să i se prezinte de la început o capodoperă. Pasiunea lui pentru teatru, dorința lui de a comunica pe calea artei idei și sentimente înaintate ale vremii noastre, publicului muncitor din sală, trebuie să se manifeste în primul rînd prin participarea sa activă la crearea dramaturgiei originale, prin colaborarea sa cu autorul dramatic.

Dramaturgia noastră realist-socialistă a depășit astăzi faza primelor începuturi. Succese trainice ale teatrului nostru actual sînt legate de reprezentarea unor piese în care realitatea noastră contemporană este oglindită în imagini de o netăgăduită valoare ideologică și artistică. *Citadela sfărîmată, Cetatea de foc, Mielul turbat, Vlaicu și feciorii lui, Ziariștii, Surorile Boga, Secunda 58* — iată

cîteva din titlurile pe care repertoriile teatrelor noastre le-au consacrat, și din care unele au făcut cunoscut teatrul nostru și peste hotare.

Creșterea exigențelor publicului, determinată de ridicarea generală a nivelului cultural pe țară, indică necesitatea realizării unor piese de o mai înaltă calificare ideologică și artistică. Nu socotim însă că piesele admirabile vor țîșni brusc, de undeva, din altă planetă. Ele se zămislesc într-o muncă perseverentă și continuă, de front larg, a scriitorilor, sprijiniți îndeaproape de teatru. Dramaturgia se naște prin teatru, nu independent de el. De aceea, sarcina regizorului este să-l ajute pe dramaturg — dacă e nevoie, bineînțeles. Regizorul trebuie să aibă încredere în dramaturg, dacă vede că e talentat și are cu adevărat ceva de spus contemporanilor noștri. Regizorul nu are dreptul să ocolească piesele românești, așteptînd-o pe aceea desăvîrșită care îl va satisface în raport cu opera lui Shakespeare.

Să ne fie îngăduit a repovesti, aici, la acest capitol, o veche legendă scandinavă. O tînară crăiasă se marita cu un tînăr cavaler care se dovedi un soț bun. Ea știa că la vremea legiuită, după nuntă, va avea un copil. Era însă o crăiasă foarte mîndră și dorea ca fiul ei să fie cel mai destept, cel mai viteaz și cel mai frumos om din împărăție. I-a întrebat pe înțelepții țării ce să facă pentru a-și împlini dorința. Înțelepții nu i-au putut da leacuri, dar i-au adus niște cărți și au sfătuit-o să caute acolo. Crăiasa citea, nu prea găscea ce căuta, vremea trecea... Văzînd că se apropie ziua, tînăra împărăteasă chemă ursitoarele și le rugă să-i amîne nașterea cu încă un an. Ursitoarele îi împliniră voia. Dar nici celălalt an nu-i fu deajuns pentru a afla cum s-a născut pe cel mai frumos, cel mai viteaz, cel mai înțelept fiu. Ursitoarele fură înțeleghătoare și o amînară încă un an, încă doi, încă cinci... Trecură astfel mulți ani. Într-o zi, cînd veniră iar la soroc, crăiasa le spuse: „N-am găsit ceea ce căutam, dar dacă nu voi naște, soțul meu se va îndepărta de mine, iar poporul mă va urî că n-am lăsat urmași. Fie ce-o fi, nască-se cum o vrea...” Ursitoarele s-au bucurat, și-au suflat minciunile, dar în clipa aceea ceasornicul din turn a bătut o singură lovitură grea și prelungă, și ursitoarele s-au oprit: „Păcat! — au suspinat cîteșitrele — ți-a trecut vremea, nu mai poți naște”. Și au plecat. Aceasta e o legendă scandinavă, nu din folclorul nostru. Am dori să n-aibă nici o analogie cu situația vreunui regizor român care, tot așteptînd cea mai strălucită piesă nouă, să vadă cum ursitoarele spectacolului se risipesc în văzduh.

În același timp, nu putem să nu ne exprimăm dezacordul cu acei regizori care, sprijinind cu interes crearea de piese noi, manifestă totodată o scăzută exigență și nu ajută cu temeinicie autorii la desăvîrșirea lucrărilor lor. În această privință avem impresia, de pildă, că Ion Șahighian a încercat el însuși unele dezamăgiri cu autori sau piese care au figurat în repertoriul Teatrului Armatei în decursul ultimilor trei ani și față de care regizorul a avut prea multă îngăduință. Unele din aceste piese au fost nu numai criticate și părăsite de public la teatrul respectiv, dar n-au mai fost reluate de nici un alt teatru și e absolut cert că nu vor mai fi reluate de nimeni niciodată. Nu orice material literar prezentat drept „piesă de teatru” este vrednic de a reclama interesul și munca unui regizor. Și aici i se cere regizorului spirit critic de selecție.

Cum să-l sprijinim realmente pe autor? Problema e foarte delicată și complexă; soluțiile nu sînt în funcție numai de regizor, ci și de autor, de piesă, de teatru și de mulți alți factori. Totuși, experiența teatrului sovietic, propria noastră experiență și mărturiile unor regizori și scriitori de seamă favorizează schițarea cîtorva principii, nu dogmatice, ci călăuzitoare.

Ajutorul pe care trebuie să-l dea regizorul autorului e în funcție, în primul rînd, de poziția activă, militant-partinică, a regizorului față de piesă și de priceperea sa în ceea ce privește cerințele specifice ale artei teatrale. Teatrul Municipal și regizorul Dinu Negreanu au ajutat la îmbunătățirea piesei, alături cu multe calități, a lui Dorel Dorian: *Dacă vei fi întrebat*. Prin colaborarea regizorului cu autorul, lucrarea a cîștigat din punct de vedere al clarității ideologice și al construcției dramatice, chiar dacă, pe alocuri, regizorul a exagerat cu căutarea „electelor scenice”. În spectacol s-a muncit cu rîvnă, s-a ajuns la o reprezentare îngrijită, care s-a bucurat legitim de prețuire. O altă piesă, *Descoperirea* de Paul Everac, a fost primită de la început cu neîncredere de Teatrul Muncitoresc C.F.R., care n-a văzut, din cauza unor slăbiciuni ale textului, perspectiva sa reală de îmbunătățire. Piesa și-a păstrat în spectacol serioasele ei deficiențe.

Uneori, în speranța salvării unui text firav se fac decoruri monumentale



— Mă îndolesc c-o să-l facă să meargă...

Nu vrem, bineînțeles, să fetișizăm ajutorul regizorului dat autorului, nici să-l scutim de responsabilitatea unui eșec pe autor însuși. În măsura însă în care ne străduim să găsim în această dezbateră colectivă principii, credem că e just a afirma că, în principiu, regizorul trebuie să se manifeste *activ* față de piesă și de dramaturg, în sensul participării sale la promovarea unei dramaturgii de valoare ideologică și artistică din ce în ce mai înaltă.

Pînă unde poate merge regizorul în colaborarea cu autorul și care este contribuția sa specifică la desăvîrșirea lucrării dramatice? În această privință nu pot exista nici un fel de norme sau reguli fixe. Regizorul va da cel mai substanțial ajutor autorului dacă va găsi mijloacele cele mai potrivite de a-l stimula permanent să aprofundeze ideile, să contureze mai pregnant caracterele, să dezvăluie mai puternic conflictele. Cel mai prețios ajutor pe care-l așteaptă autorul de la regizor este în privința organizării materialului de viață conform cu legile severe ale genului teatral. Cel mai puțin așteaptă și dorește autorul intervenții directe în creația sa efectivă. Orice efort cheltuit pentru cîrpeală mărunță, pentru adăugirea de personaje, situații — așa cum le vede regizorul, dinafara viziunii autorului — periclitează piesa și spectacolul. Desigur, aici hotărăște și calitatea inițială a piesei. Moni Ghelerter afirmă că la *Ultima oră* n-a făcut altceva decît să scurteze cu o replică textul inițial, dar la textul piesei *Maria* a lucrat îndelung, uneori anevoios, convingîndu-l pe autor să scrie unele scene noi, cînd a fost nevoie de conturarea mai pregnantă a temei principale. În genere, intervenția regizorală în sprijinul textului este necesară, mai ales cînd e vorba de debutanți.

Autorul trebuie sprijinit să-și precizeze ideea artistică unică, să găsească adresa precisă, să elimine încărcătura inutilă. Sînt cu totul regretabile și profund daunătoare operațiile chirurgicale asupra textului, ca și adăugirile brute și fără consultarea autorului, considerarea autorului drept un ignorant în ale teatrului, căruia trebuie să i se dea lecții de artă înaltă, tratamentul superficial al piesei ori transformarea ei radicală în raport cu ceea ce crede regizorul că ar trebui să fie. Nu acesta e sprijinul dorit de scriitor. Sprijinul dat de regizor autorului ține în general de caracterul specific al artei regizorului, de experiența sa artistică, de formarea viziunii sale scenice. Dar acest sprijin „pe specific” nu trebuie nicidecum să se exercite în numele fetișizării specificului teatral, în numele unor legi și norme transformate într-o frînă și un „pat al lui Procust” față de adevărul vieții. Regizorul trebuie să cunoască viața cel puțin tot atât de adînc, de amplu, ca și autorul dramatic și să-l ajute pe acesta să-și desăvîrșască lucrarea în numele cerințelor adînci ale adevărului vieții, transformat în adevăr artistic. Știm că există încă regizori care judecă valoarea unei lucrări dramatice în raport cu respectarea unor legi și canoane vechi pe care conținutul năvalnic al vieții noastre

noi și realizările de pînă acum ale teatrului realist-socialist le-au scos de urmă vreme din uz. Conținutul nou al vieții noastre cere forme noi de exprimare, și regizorul trebuie să știe să discearnă noul din viață, pentru a desluși noul dintr-o lucrare dramatică și a-l pune în valoare în spectacolul teatral. În toată munca de colaborare a teatrului, a regizorului cu autorul, e necesar să se pornească de la premisa că dramaturgia originală de actualitate este pentru teatru condiția sa hotărîtoare de existență.

Această premisă determină pe a doua, și anume: teatrul este răspunzător față de public, în ceea ce privește repertoriul, de calitatea politică și artistică a dramaturgiei pe care o reprezintă. Din cele spuse pînă acum, nu vrem deloc să rezulte ideea că, pentru a reprezenta cît mai multe piese originale, regizorii trebuie să manifeste îngăduință, lipsă de exigență față de lucrările prezentate de autori. Dimpotrivă. Cerințele publicului, ale spectatorilor, care se numără cu milioanele, sînt mari și în continuă creștere; partidul educă oamenii muncii în spiritul exigenței față de bunurile culturale și cere creatorilor să ridice neconținut nivelul realizărilor lor. În Raportul prezentat de tovarășul Gheorghe Gheorghiu-Dej la Congresul al III-lea al partidului se spune: „Dezvoltînd rezultatele pozitive obținute în ultimii ani în lărgirea tematicii și îmbogățirea fondului de idei al literaturii, artei, teatrului, cinematografei, creatorii noștri au îndatorirea de a făuri opere la nivelul înaltelor exigențe artistice și ideologice ale partidului și poporului“. Nu orice piesă scrisă azi de un autor intră automat în fondul dramaturgiei naționale. Sînt unii aspiranți la gloria scenei care vin la teatru numai cu dorința de a se afirma. Aceștia cer să li se dea o temă, o idee, un subiect, să li se spună cum să facă personajele și să le angreneze într-un conflict, lor rămîind-le numai sarcina de a redacta și semna contracte. Aceasta nu e o formă de ajutor, ci de pierdere de vreme. Astăzi nu mai sîntem în situația de a pune bazele dramaturgiei noi, ci de a dezvolta un bogat fond existent, de a spori și înălța repertoriul românesc, de a ajuta la crearea pieselor din epoca desăvîșirii socialismului, pe dimensiunile grandioase ale acestei epoci. Trebuie să luptăm pentru calitate și în producția noastră teatrală. În teatru, afirmăm cu tărie, calitatea artistică a piesei face parte integrantă din eficiența ei ideologică. De asemenea: avem nevoie de piese realmente noi, ale zilei de azi, și nu de travestiri noi ale vechiului.

De asemenea, să reafirmăm mereu adevărul că, ajutîndu-l pe scriitor, regizorul nu poate să-și asume sarcini care aparțin dramaturgului. Răspunderea hotărîtoare aparține în mod firesc autorului piesei.

PENTRU O CONCEPȚIE REGIZORALĂ REALISTĂ

Punînd în scenă o piesă originală cu temă actuală, regizorul comunică un mesaj important, politic și artistic, publicului vremii sale, vehiculează prin arta sa idei contemporane. Obligațiile regizorului sînt în această privință de cel mai înalt ordin. Ca și autorului, ca și oricărui artist care tinde să fie un artist al timpului de azi, regizorului îi incumbă obligația de a fi un bun cunoscător al realităților din țara noastră. E și paradoxal, de altfel, să te îndeletnicești cu interpretarea scenică a unor realități pe care nu le cunoști îndeajuns de bine și să ai un rol conducător în colectivul chemat să reflecte aceste realități. Astăzi e un obicei, ce și-a căpătat dreptul de cetățenie, ca regizorul să aibă legături cu publicul, să cunoască prin contact direct oamenii și faptele lor. Spectatorii multor teatre din regiuni — de la Bacău, Satu Mare, Constanța, Petroșani și altele — îi cunosc bine pe regizorii acestor teatre, nu numai după semnăturile de pe afiș, ci și din activitatea lor obștească.

Și totuși, uneori ni se mai întîmplă să nu întreprindem cu temeinicie studiul realității, să nu depunem eforturi pentru cunoașterea ei aprofundată, să ne mulțumim cu jumătăți și sferturi de cunoaștere, ceea ce nu poate să nu aibă repercusiuni evidente în montarea spectacolelor. Nu studiezi deajuns esența social-istorică a unui tip și atunci se întîmplă ca în prima versiune a spectacolului *Passaglia* de la Teatrul Municipal, cînd Liviu Ciulei a dat credit afirmației ofițerului hitlerist — rostită în piesă — că el, ofițerul, e un suflet pur, întunecat doar vremelnice de grozăviile războiului. L-a crezut pe cuvînt și, privindu-l cum ascultă muzica lui Bach, i-a deschis deasupra capului cerul plin de stele, într-o atmosferă de beatitudine. Dar autorul n-a vrut, n-a crezut aceasta; regizorul a ajuns el însuși

ulterior la concluzia că o parte a concepției sale a fost greșită. Sau, și se întâmplă, ca regizorului Mihai Berechet, care, la repetiția generală a spectacolului *Părăda*, lăsa a se înțelege, fără voia sa, că insurecția armată ar fi izbucnit după intrarea în Capitală a trupelor sovietice. Acest neadevăr exista formulat oarecum și în piesă, iar spectacolul, în loc să-l înlăture, îl scotea în evidență. Ulterior, regizorul a demonstrat că a înțeles critica ce i s-a făcut în acest sens. Cu toții pricepem astăzi că a cunoaște realitatea înseamnă a o studia și că, pentru a înțelege tendințele ei profunde și perspectivele de dezvoltare, ești dator a-ți însuși știința marxist-leninistă. Ion Finteșteanu spunea foarte judicios într-un articol: astăzi artistul trebuie să fie dublat de un cercetător științific. Propria noastră experiență ne dovedește, în nenumărate rânduri, că avem nevoie în creație de un suport științific și că acest suport, pe care se bazează fundamentul de idei al artei noastre, e învățătura marxist-leninistă.

Foarte adeseori vorbim despre concepția regizorului cu privire la transpunerea scenică a unei piese. O concepție traicică este rezultatul studiului piesei, al confruntării pe temeiuri științifice a materialului de viață din piesă cu realitatea vie, al unei gândiri artistice personale, luminată de dorința de a transmite oamenilor cele mai importante idei ale actualității și de a contribui la transformarea socialistă a realității. Cele mai izbutite spectacole cu piese românești impun, printre altele, și prin soliditatea și originalitatea concepției regizorale, prin intermediul căreia mesajul textului devine penetrant, accesibil, viguros. Socotim, de pildă, că Horea Popescu a avut o concepție bine încheată în privința piesei lui Paul Everac, *Ferestre deschise*, și astfel acest reportaj dramatic a căpătat pe scenă sensul unei investigații interesante în viața oamenilor de la Hunedoara. Întîmplările s-au centrat pe lupta pentru obținerea unui nou produs românesc, cocsul de calitate superioară, și personajele au căpătat în acțiunile lor o tăcută precizie. În *Ultimul tren*, pe scena teatrului din Tg. Mureș, Tompa Miklos a căutat să demonstreze cât de periculos e șovinismul de orice nuanță ar fi el, cât de otrăvitor e naționalismul pentru sufletele oamenilor — și spectacolul cu această piesă, centrat fiind pe această idee a textului, a luminat-o mai puternic chemînd la înfrățire între oamenii muncii, indiferent de naționalitate. Deși nu este vorba de o piesă cu temă actuală, totuși în acest sens ar trebui citat și spectacolul *Omul cu mirtoaga*, în care regizorul Al. Finți a contribuit la curățirea piesei de elementele ei mistice, restituind pe scenă conținutul ei dramatic umanist. Sînt numai trei exemple din cîteva zeci — printre care ar mai putea fi pomenite și spectacolele: *Explozie întîrziată*, regizat de Lucian Pintilie, *Dezertorul*, de Miron Niculescu, *Ferestre deschise* (la Sibiu), de Mihai Dimiu, *Oameni care tac*, de Mihai Berechet, *Întoarcerea*, de Ion Olteanu ș.a.

Sînt însă și împrejurări cînd concepția regizorului e neclară, nesigură, măturisind rezultatul unei munci neterminate, improvizate, pripite. În asemenea împrejurări se întîmplă denaturări, ciuntiri, piesa nu e ajutată, ci stingherită în drumul ei spre spectator — iar uneori sensul ei e anulat. Se întîmplă cîteodată că regizorul caută să-și formeze punctul de vedere cu privire la viitorul spectacol, fără să studieze îndeajuns piesa. Este oare *Steaua fără nume* o comedie de efecte, de situații, de limbaj caricatural? Mai toți sîntem de părere că nu — și că această subtilă comedie lirică cere în transpunerea scenică un umor liric, sentimente gingașe, multă poezie, ca publicul să poată înțelege subtextul dramatic al unor existențe vitregite și chinuite de vechea așezare socială. Iată însă că regizorul Nicolae Moldoveanu o concepe pe scena Teatrului Național din Craiova ca o comedie de șarjă, în care — cum a relatat presa — există mahalagisme în limbaj, gesticulație caricaturală și situații de farsă, exploatate la maximum.

Alteori, în această sinteză de gîndire pe care ne place s-o numim *concepție*, lipsește confruntarea pe criterii științifice a piesei cu realitatea. Studiul piesei implică neapărat această confruntare. Satul nou românesc, în care au pătruns cu putere elementele civilizației socialiste, nu poate să arate așa cum arată în spectacolul *Stinca miresei* de la Teatrul Armatei. Cum s-a putut întemeia oare concepția regizorală a lui Ion Șahighian pe decorul de străvechi carte poștală ilustrată semnat de C. Piliuță, în care nu numai că nu recunoșteai un sat de azi, dar nu găseai în genere un suport plastic pentru piesă — și așa, cu destule cusururi?

O concepție regizorală constituită științific și artistic după metoda realismului socialist nu se poate forma în afara piesei și aplica piesei, ci se făurește tocmai

în procesul de elaborare a imaginilor scenice pe materialul oferit de text. E un adevăr teoretic unanim recunoscut. Și totuși, sîntem uneori în situația de a desluși în montare o gândire artistică străină de lumea piesei și de natură a înstrăina piesa de lume. Iată de pildă cum a montat regizorul Ion Dinescu *Ferestre deschise* la Arad: pe scenă apare un comentator (în chip de autor al piesei) care diriguie mișcarea personajelor, le comandă cînd să intre, cînd să iasă, cînd să se oprească etc. Rolul acestui personaj pare să fie a transforma acțiunea într-un joc în sine, a rupe relațiile personajelor cu viața din care au fost extrase și a le exila într-o ambianță imaginară în care voința „autorului” (independent față de acțiunea de pe scenă) le mișcă după propria-i plăcere. Nu se poate spune că nu sîntem aici în fața unui punct de vedere personal. Dar e un punct de vedere independent de această piesă, care îndepărtează eroii ei de spectatori, nu-i apropie. Nu putem numi o asemenea concepție realistă.

Există și cazuri de lipsă de concepție, cînd avem de-a face cu o organizare scenică elementară, meșteșugărească, a scenelor și tablourilor scrise de autor, fără efort de interpretare. Există și cazuri cînd se copiază pur și simplu ideea regizorală a altuia. Dar acestea sînt circumstanțe atît de triste, încît n-am mai dori să le exemplificăm și nici să stăruim asupra lor.

Desigur, studiul aprofundat al piesei îi incumbă regizorului la orice spectacol ar lucra. Dar, în cazul piesei românești acest studiu este de două ori mai important, tocmai pentru că regizorul și colectivul actoricesc o cheamă la viață și o arată lumii pentru întia oară. Desigur, regizorul trebuie să țină totdeauna seamă de factura piesei. Dar în privința piesei românești el trebuie să fie de două ori mai atent față de caracteristicile proprii acestei piese, căci pune în circulație și recomandă publicului un autor pentru prima oară. Socotim, de pildă, că spectacolul *Răzeșii lui Bogdan* de la Teatrul Muncitoresc C.F.R. e un spectacol reușit, printre altele, și pentru că regizorul Horea Popescu și-a acordat viziunea sa cu factura acestei piese simple, accesibile, de un comic popular. Socotim, dimpotrivă, că în spectacolul *Cînd scapătă luna* de la Teatrul Național „I. L. Caragiale”, regizorul Vlad Mugur a greșit suprapunînd peste piesă o viziune întrucîtva divergentă de aceea a autorului: un poem revoluționar a fost montat într-o atmosferă supraîncărcată de lirism, peste strigătul aspru de luptă al primilor comuniști s-a pus o surdină diafană. Dacă se va înțelege de aici că pledăm pentru o regie prizoniană textului, se va înțelege rău. Sîntem, declarat, pentru îndrăzneală creatoare și fantezie tumultuoasă, care să îmbogățească piesa originală, să suplinească schematicismul unor personaje din piesele începătorilor. Celebrul regizor francez Firmin Gémier a exprimat judicios poziția modernă a regizorului față de textul dramatic: „Trebuie renunțat la absolut tot ce e dăunător ideii conținute în operă, la orice lux superficial, orice paradă ostentativă, tot ceea ce l-ar putea distra pe spectator de la adevărurile proclamate de scriitor. Nu e vorba nicidecum de justificarea timidității și a platitudinii prin pretextul fidelității față de text. Așa va fi o trădare sub-text, în loc de o trădare peste-text. E absolut necesar ca regizorul să dea ideilor relieful cel mai viguros cu putință”. Sîntem pentru spirit inovator pe coordonatele contemporaneității noastre artistice, care sînt determinate de trăsăturile esențiale ale realismului socialist.

Considerăm că spiritul rutinier este extrem de dăunător teatrului nostru, că blazarea veștedă, apatia creatorului sînt distrugătoare în arta teatrului, că regizorii care nu creează, nu inventează, de fapt nici nu trăiesc. Piesa originală oferă cele mai largi posibilități de inovație, aici e cîmpul cel mai liber de afirmare strălucită a personalității regizorului, a imaginației sale, a forței sale de creație. Exemplele cele mai vestite confirmă că regizorii care au avut ceva de spus în lumea teatrului, care au construit sisteme și au elaborat concepții închegate ori metode noi, au făcut-o biziindu-se pe dramaturgia națională. Stanislavski a lucrat în primul rînd asupra materialului literar oferit de Gogol, Ostrovski, Griboiedov, Gorki, Cehov, Vsevolod Ivanov, Leonid Leonov; Brecht a început prin a pune în scenă romane germane, prelucrate și adaptate, și a continuat scriind el însuși piesele germane de care avea nevoie teatrul german; teatrul englez Old Vic are drept carte de vizită reprezentarea exemplară a dramaturgiei engleze; succesele principale ale francezului Jean Vilar se datoresc dramaturgiei franceze; felul în care au irupt în mișcarea teatrală Giorgio Strehler și Paolo Grassi cu al lor Piccolo Teatro se datorește în primul rînd modului în care l-au revalorificat pe Goldoni. Și la noi, rămîn momente reprezentative pentru activitatea unor regizori, spectacolele realizate de ei cu lucrări dramatice originale, clasice, și mai ales contem-

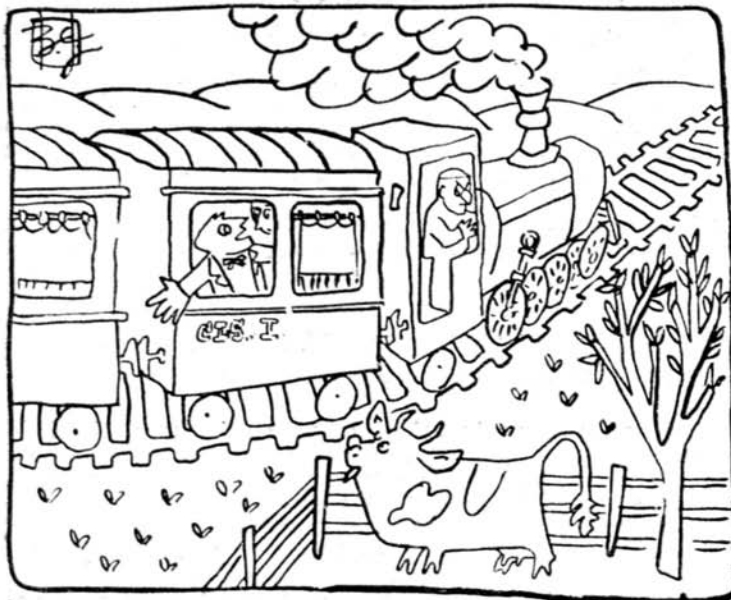
porane, ca de pildă: Sică Alexandrescu cu *O scrisoare pierdută*, Mielul turbat, Anii negri, În Valea Cucului; Moni Ghelerter cu *Ultima oră*, Ziua cea mare, Vad nou, Ziariștii, Citadela sfărîmată, Oameni de azi, Familia Kovacs, Surorile Boga; Ion Șahighian cu *Ion Vodă cel Cumplit*; Ion Olteanu cu *Răzvan și Vidra și Recolta de aur*; Mihail Raicu cu *Ultimul mesaj și Cumpăna*; George Dem. Loghin cu *Bălcescu și Mireasa descultă*; N. Massim cu *Cetatea de foc*; Dinu Negreanu cu *Dacă vei fi întrebat*; Radu Penciucescu cu *Secunda 58*; Horea Popescu cu *Vlaicu și feciorii lui, Răzeșii lui Bogdan*; D. D. Neleanu cu *Ultimul tren*; Istvan Farkaș cu *Mielul turbat*; M. Tompa cu *Ultimul tren și Buday Nagy Antal* etc. etc. Aceasta este principala cale de afirmare a regizorului și principala sa posibilitate de a fi cît mai prezent în realitatea zilelor noastre: slujirea fără preget a dramaturgiei originale.

PIESA NOUĂ POATE SĂ SE NASCĂ SAU SĂ MOARĂ CHIAR ÎN SEARA PREMIEREI

Munca de colaborare cu autorul nu ia sfîrșit odată cu intrarea piesei în repetiții. Dacă e adevărat că munca de colaborare cu autorul nu se încheie odată cu începerea repetițiilor, e tot atît de adevărat că în timpul repetițiilor regizorul nu poate fi singurul consilier al autorului. Regizorul trebuie să se bizuipe pe colectiv, să-l atragă în jurul autorului, să facă tot ce se poate pentru a cuceri actorii. „Pe scenă — atrăgea atenția Paul Gusti — factorul cel mai important a fost, este și va rămîne actorul.” El întruchipează cu forța vie a talentului său personajele gîndite și formulate de autor. Este știut că unii actori privesc cu neîncredere piesa nouă, care n-a fost jucată niciodată. Într-un fel, această neliniște a actorului e explicabilă: nimeni n-a văzut vreodată pe scenă acest personaj al său, căruia acum îi împrumută inima și creierul; nimeni nu-l poate asigura că publicul va rîde sau va plînge, că-l va iubi sau urî ori îl va percepe cu indiferență. De aceea, actorul e frămîntat, iar frămîntările sale se traduc adesea prin neîncredere afișată. Dar tot atît de adevărat e că odată îndrăgită piesa de actori, ei o vor interpreta cu cea mai mare însuflețire, cu cea mai strălucită vervă de joc, vor pune în roluri tot bagajul lor de talent natural și de observații de detaliu asupra vieții. De aceea, regizorul are, între altele, și sarcina de a-i face pe actori să îndrăgească piesa, însuflețindu-i în primul rînd pentru mesajul actual, răscolitor, pe care textul piesei le dă posibilitatea să-l comunice publicului. În crearea rolurilor din piesele originale se exprimă cu cea mai mare expresivitate potențialul artistic al actorului — și nu e întîmplător că marii noștri actori din veacul trecut au dobîndit cele mai mari și mai sigure creații cu roluri din Alecsandri, Carăgiale, Hașdeu, Delavrancea. Și care sînt oare cele mai frumoase roluri ale unor actori care au strălucit și strălucesc pe scenele noastre după Eliberare? Regretatul N. Bălățeanu a interpretat magistral pe Hagi Tudose al lui Delavrancea și pe Iacob Istrati din *Recolta de aur*; Sonia Cluceru, pe Aneta Duduleanu din *Gaițele* și Moașa din *Oameni de azi*; G. Calboreanu este Ștefan cel Mare din *Apus de soare* și Petru Arjoca din *Cetatea de foc*; Ștefan Ciubotărașu e Vlaicu din piesa Luciei Demetrius; Radu Beligan e Miroiu din *Steaua fără nume* și Cerchez din *Ziariștii*; Gr. Vasiliu-Birlic e Toma Căbulea din *În Valea Cucului*, Zigu din *Oameni care tac*; Ion Finteșteanu e Dragomirescu din *Citadela sfărîmată*; lista acăasta e nespus de lungă.

Se înțelege, responsabilitatea regizorului în ceea ce privește distribuția în piesa originală e deosebit de mare. Piesa nouă pe care o punem în scenă pentru prima oară trebuie să fie slujită de cele mai bune forțe ale teatrului — fără nici o concesie —, de cei mai potriviți actori în cea mai chibzuită organizare a efortului lor scenic. O piesă originală nouă poți s-o faci să se nască și să devină matură într-o singură seară: seara celei dintîi înfîlniri a ei cu publicul. Dar poți s-o și ucizi în prima ei seară, sau s-o condamni la o existență infirmă. Dacă greșești distribuția la *Avarul*, spectacolul tău nu va decide asupra piesei. Piesa rămîne trainică, consolidată, înfipă definitiv în istoria teatrului universal. Dar dacă greșești *Secunda 58*, de pildă, cum s-a întîmplat la Teatrul Național din Cluj, piesa însăși este pusă sub semnul îndoielii, și abia după cîtva timp, mai poate fi reabilitată, dacă se găsește un regizor curajos în regiuni (Dan Alecsandrescu, la Oradea) și mai ales în Capitală (Radu Penciucescu), care să-și asume sarcina, pornind de la valorile reale ale textului.

Mai sînt regizori
care-și fac documen-
tarea pentru specta-
cole... în excursii



— Hei, băieți! Veniți repede! Trecem pe lângă o gospodărie co-
lectivă și ne putem documenta!

Pe scenă, concepția regizorului e purtată de actori. Ei o materializează prin făurirea chipurilor de oameni și expresia gândurilor acestora. De aceea, problema distribuției și a muncii regizorului cu actorii are și un alt aspect. Adesea, prin interpretarea actricească o latură a textului este pusă în valoare, alta este lăsată în umbră, un personaj capătă viață, altul se usucă, se ofilește. Prin interpretarea excelentă a Eugeniei Popovici, personajul episodic al Eufrosinei Grosu din *Surorile Boga* a căpătat un relief neașteptat, cucerind publicul prin autenticitatea sa emoționantă. Marcel Anghelescu a dat contur savuros rolului lui Ropoteală din *În Valea Cucului* și a creionat cu grijă figura turcului Ali din *Maria*. În schimb, activistul de partid din *În Valea Cucului* a rămas schematic (cum era și în text) în interpretarea lui Toma Dumitriu — deși acest actor a dat un puternic relief lui Pavel din *Surorile Boga* —, iar comunistul Bogdan, interpretat de Gheorghe Cîmpeanu în *Ultimul mesaj* la Teatrul Armatei, n-a căpătat în scenă ponderea, profunzimea și puterea de convingere pe care rolul le cerea din partea interpretului. Prin distribuție și prin munca cu actorii, regizorul poate evidenția în mod just raportul de forțe existent în piesă și poate orienta acest raport de forțe în sprijinul ideii majore a textului, chiar dacă în text realizarea unor personaje e deficitară. Aceasta este o problemă în care orientarea ideologică a regizorului se manifestă cu cea mai mare claritate. De rezolvarea ei depind în bună măsură claritatea mesajului și eficiența ideologico-artistică a spectacolului de teatru. În acest sens, munca regizorului cu actorii pentru realizarea spectacolului cu piesa originală contemporană este o problemă de răspundere politică.

În orice împrejurare, regizorul e dator a căuta realizarea sintezei scenice. În cazul piesei originale, această sinteză între toate elementele componente ale spectacolului trebuie să tindă a valorifica la maximum materialul de viață cuprins în piesă, prin contribuția armonioasă a fiecărui element scenic. Iată, de pildă, problema decorului: unii sînt tentați să aducă în piesele originale decoruri și costume plate, banale, pe temeiul unei documentări superficiale și al aserțiunii, ea însăși superficială, că „așa e în viață“. Cînd se urmărește a se arăta că nivelul de trai al țaranului, de exemplu, a crescut, între cei trei pereți așezați perfect geometric se prezintă mobilă „Comlemn“, aranjată aidoma ca în vitrinele de prezentare ale acestei, altminteri foarte folositoare, întreprinderi. De ce însă să nu rîvnim și în piesele românești la o plastică ingenioasă și expresivă, la costume

care, deși apar ca acele din viața de toate zilele, își au fiecare o trăsătură calitativă particulară legată de structura personajului? Este pe deplin adevărat că în plastica spectacolului de azi, necesitatea conformității cu realitatea e deosebit de stringentă. În același timp însă, noi îi prezentăm spectatorului o realitate transfigurată artistic, interpretată poetic, și nu putem să abandonăm creația pentru fotografie într-unul din sectoarele spectacolului, sub motiv de căutare a autenticității absolute. Realitatea zilelor noastre e o realitate frumoasă, ea trebuie să apară pe scenă frumoasă, interesantă, expresivă; în așa fel încît oamenii s-o perceapă încă o dată — cu dubla bucurie de a o recunoaște și de a o afla în lumina artei ca pe ceva văzut atunci înția oară. În domeniul plasticii spectacolului cu piesa originală trebuie să milităm cu mai multă fervoare ca în alte spectacole pentru un realism autentic, împotriva descriptivismului factologic, pentru viziune elevată, pentru esențial, pentru tipic. Aici sînt de combătut atît idilismul, poleiala realității, înfrumusețarea artificială, cît și naturalismul tern, lipsit de idee și de avînt. Trebuie să combatem decorul lipsit de fantezie de tipul celui din spectacolul *Scrisori de dragoste*, pus în scenă de D. D. Neleanu la Teatrul Tineretului (pictor scenograf I. Mitrici). Dar în același timp trebuie evitat excesul contrar, adică acceptarea unui decor în care fantezia bogată a pictorului acționează independent de cerințele textului dramatic. Decorul, costumele, alte elemente făuritoare ale cadrului plastic nu trebuie să funcționeze disparat, în sine, ci să se încadreze organic în sinteza spectacolului prin grija regizorului, care trebuie să pună toate aceste elemente în serviciul ideilor operei dramatice.

În legătură cu felul cum îi apare publicului piesa originală pe scenă, se mai pune și întrebarea: oare, pentru buna înscenare a unei piese românești de actualitate mai e necesară documentarea — în termenii uzuali din teatru? Noi răspundem afirmativ. Documentarea e obligatorie. În genere, documentarea asupra noilor realități e dictată de necesitatea de a tipiza mai lesne personajele și situațiile; realitatea zilelor noastre e într-o asemenea furtunoasă, continuă preschimbare, încît ceea ce știai ieri despre propriul tău oraș sau sat natal nu mai corespunde cu ceea ce e azi acolo. O bucată de vreme s-au întreprins în acest sens excursii în uzine, la gospodării agricole colective, pe șantiere. Excursiile făcute la nivel turistic și pe un număr fixat de ore — uneori minute — n-au prea dat rezultate. S-a ivit ideea justă că acestea constituie adesea un simulacru de documentare artistică. Odată cu ea s-a ivit și ideea greșită că nu e nevoie de nici un fel de documentare, artistul privește ceea ce vede în jurul său, iar autorul îi furnizează materialul de viață gata turnat în forme. De obicei, purtătorii unei asemenea idei nu cunosc mai nimic din jurul lor, nu citesc nici măcar ziarele, nu se străduiesc să afle ce opinii au despre teatru spectatorii — iar spectacolele puse în scenă de cei dintîi demonstrează evident tocmai incultură, ignoranță, artificialitate. Nu putem elabora nici un punct de vedere asupra celor mai potrivite forme de documentare. Considerăm însă că documentarea e rodnică, indiferent de forma în care e făcută, dacă e determinată de un mare și sincer interes pentru oamenii de azi, pentru aspectele reale din viață, de dorința de a cunoaște construcția socialistă, multilateral și profund. Contemplarea — chiar lirică și exultantă —, entuziasmul de scurtă durată — chiar sincer și spontan — nu sînt suficiente. E nevoie de cunoașterea profundă a vieții, de participarea activă la viața nouă.

Documentarea la o piesă originală trebuie să se exercite și asupra detaliilor plastice, de gest, de comportare: la spectacolul cu piesa originală de actualitate, realismul detaliilor și al ansamblului este verificat în chipul cel mai minuțios și cu cea mai mare severitate de spectatorul din sală, căci e vorba despre el, despre felul lui de a se îmbrăca, mișca, vorbi. Dar, lucrul cel mai important e să cunoaștem în adîncime marile schimbări ce se efectuează în conștiința oamenilor și să contribuim la accelerarea lor, la formarea deplină a conștiinței socialiste la oamenii muncii, spectatorii noștri de azi. Am spune că din obligativitatea documentării, a verificării autenticității, fac parte integrantă asemenea forme de legătură cu spectatorii, cum sînt întîlnirile din timpul repetițiilor, discuțiile pe marginea repetiției generale, prezentarea unor fragmente din viitorul spectacol în sala clubului sau a căminului cultural, dezbaterile de după premieră, acțiuni care au și efectul unui contact creator al teatrului, în întregul său, cu masele. Regizorul poate și trebuie să aibă aici principala inițiativă, căci este principalul interesat.

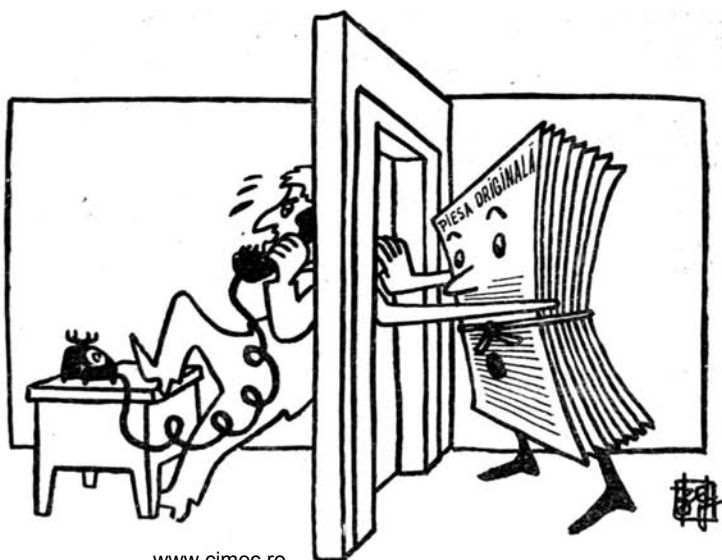
Se isprăvesc obligațiile regizorului față de piesa originală odată cu premiera? Credem că nu. Dacă autorul e prietenul teatrului și regizorul prietenul autorului, ei vor putea găsi împreună posibilitatea de a îmbunătăți în mers textul dramatic — ceea ce nu se poate întâmpla în cazul nici unei alte lucrări decât cea originală — în lumina criticii teatrale, a criticii spectatorilor, a propriilor lor observații. Dacă prietenia dintre regizor și autor e trainică, autorul i se va adresa regizorului său după ani, când piesa va solicita reluarea. Iar regizorul îl va stimula pe autor în mod expres ca, la reluare, să revadă, să îmbunătățească, să înnoiască textul patinat de vreme. În afară însă de această împrejurare — să zicem, mai puțin generală — regizorul e dator să urmărească soarta piesei în programul săptămânal al teatrului, să vegheze cu cea mai mare grijă ca spectacolul să nu se degradeze după un șir mai lung de reprezentații. Cu un cuvânt, să se simtă responsabil pentru piesă pînă la epuizarea naturală a spectacolului și să facă tot ce-i stă în putință ca acest moment să fie cît mai îndepărtat de acel al premierei.

RESPONSABILITATEA COLECTIVĂ A REGIEI

Acestea sînt cîteva din numeroasele probleme pe care ni le-a sugerat tema propusă. Le-am ales pe acestea și le supunem dezbaterii, pentru că le-am considerat esențiale. Înainte de a încheia, dorim să supunem dezbaterii de față și o concluzie inspirată de însăși organizarea acestei reuniuni a regizorilor din toată țara, printre ale cărei semnificații, după părerea noastră, este și aceea că se încearcă a se încheia aici o responsabilitate colectivă a regiei românești. N-am putea stabili o asemenea responsabilitate precisă — în privința felului cum se promovează, se pun în scenă și se programează săptămînal lucrările originale — a tuturor regizorilor? E oare neimportant pentru regizorul din Capitală cum apare piesa românească la Baia Mare, sau pentru cel de la Constanța cum arată spectacolul bucuureștean cu piesa căreia i-a dat el viață pentru prima oară în orașul său? Dacă vom cădea de acord că o asemenea responsabilitate regizorală colectivă trebuie și poate să se exercite, ne va fi lesne să găsim formele organizate în care ea să se exercite efectiv și cu maximum de eficiență. Cauza dramaturgiei naționale, realist-socialiste, ne este deosebit de scumpă tuturor. Prezintă referatul de față, am dorit să oferim o modestă bază de discuție pentru a stabili împreună, în acest mare colectiv existent aici, cum am putea s-o facem să strălucească mai frecvent și mai puternic pe scenele noastre, cum să iradieze de aici cît mai departe adevărurile socialismului biruitor, căruia se consacră pe de-a-ntregul teatrul nostru.

Moni Ghelerter
Radu Penciulescu
Valentin Silvestru

— Da, da, vă rog să mă credeți, avem mult de luptat cu piesele originale!...





În cadrul revoluției culturale care se desfășoară în țara noastră, artei teatrale și creatorilor ei le revin sarcini deosebite. Asemenea tuturor celorlalți oameni de artă, actorii și regizorii de teatru au fost chemați de Congresul al III-lea al partidului să realizeze spectacole în care să pulseze din plin viața bogată a poporului nostru, „cu faptele ei mărețe, cu ideile ei nobile, cu luptele ei victorioase”. Pentru aceasta, după cum a subliniat Raportul tovarășului Gheorghe Gheorghiu-Dej la Congres, se cere, în afară de talent, „lichidarea a tot ce-l poate îndepărta pe artist de popor — spirit de castă, individualism, tendința de a făuri opere pentru uzul unui cerc îngust de „aleși”; e necesară „cunoașterea aprofundată a realităților”; e necesar „contactul viu, permanent, al artistului cu oamenii muncii”.

Vreme de decenii, burghezia, punând piedici artei autentice, a căutat să cultive un gen de teatru profund fals, mincinos, care denatura adevărul vieții, înlocuindu-l cu divertismente vulgare sau dramolete de salon, menite să distreze minoritatea exploatatorilor care plăteau locurile scumpe. Filonul realist al tradiției teatrului nostru a putut fi păstrat și perpetuat pînă în zilele noastre numai cu mare greutate, prin munca unor dramaturgi, regizori și actori însuflețiți de dorința de a crea o artă adevărată, pusă în slujba vieții și a omului. Astăzi, sub îndrumarea partidului, teatrul nostru pătrunde tot mai adînc în miezul realităților, aduce pe scenă viața oamenilor muncii, proclamă artistic ideile înaintate care însuflețesc poporul. Trainica legătură cu viața de astăzi, oglindirea transformărilor sociale și spirituale ale epocii noastre, lupta pentru triumful noului, educarea spectatorilor în spiritul socialismului — iată principalele trăsături care asigură teatrului un caracter cu adevărat contemporan.

SPIRITUL PARTINIC — CĂLAUZA CREAȚIEI

Orientarea realistă, militantă, contemporană, a fiecărui spectacol în parte, atîrnă într-o măsură hotărîtoare de munca și pregătirea regizorului, de poziția sa ideologică, de spiritul de partid care-l călăuzește în creație. Asimilarea învățăturii marxist-leniniste dă regizorului posibilitatea să cunoască legile dezvoltării societății, felul cum gîndirea și comportarea oamenilor sînt determinate de existența lor socială, și astfel să aprofundeze cauzele reale care determină acțiunile eroilor dramatici. În același timp, însușindu-și concepția științifică marxistă despre lume, regizorul dobîndește o justă perspectivă a istoriei, capacitatea de a înțelege fenomenele sociale în dezvoltarea lor și de a le da o interpretare artistică înaltă. Înarmat cu această concepție științifică, situîndu-se pe pozițiile ideologice cele mai înaintate, regizorul se bucură de cea mai deplină libertate de creație. El nu mai este aservit nici patronului de teatru din societatea burgheză, nici prejudecăților și concepțiilor înapoiate, care limitează fantezia, orientînd-o pe un făgaș potrivnic vieții și artei adevărate. Prin arta lui, regizorul teatrului realist-socialist slujește în mod conștient interesele poporului, iar fundamentarea ideologică marxist-leninistă a artei sale înaripează fantezia sa creatoare spre cele mai înalte culmi ale gîndirii artistice. Nu este vorba de a repeta mecanic anumite principii teoretice, ci de a transforma aceste principii într-o profundă convingere intimă, într-o atitudine militantă, în dorința fierbinte de a transmite publicului un punct de vedere partinic.

Nu există artă indiferentă. Orice operă de artă autentică exprimă un crez, exprimă idealurile artistului, ceea ce el iubește și ceea ce el urăște. Acest adevăr este deosebit de sensibil în cazul teatrului, artă bazată pe contactul direct, nemijlocit, al creatorilor săi cu publicul. Nu poți face teatru fără să ții seamă de faptul că dincolo de rampă stau spectatorii, gata să primească de pe scenă un mesaj emoționant, o chemare înflăcărată. Va răsuna oare acest cuvînt artistic plin de pasiune?, va merge el la inima spectatorilor? — iată un lucru care depinde în cea mai mare măsură de concepția despre lume și despre artă a regizorului.

Se știe că evoluția teatrului în secolul nostru a pus pe prim-plan figura directorului de scenă. De ce s-a produs acest fenomen? Pentru că a luat sfârșit epoca spectacolului „solist”, în care contau doar protagoniștii. Publicul nu mai vine la teatru în primul rând ca să asculte monologul interpretului principal, ci pentru a căpăta o imagine a vieții, a societății, cu tendințele ei, cu relațiile ei complexe. Această imagine a vieții o oferă spectacolul în întregul său, prin jocul colectivului actoricesc, prin raporturile care se creează pe scenă între diferiții interpreți, prin raporturile între actori și decor, lumini etc. Or, tocmai regizorul este acela care asigură unitatea artistică a spectacolului, armonizând toate elementele sale componente, stabilind relațiile lor reciproce, îndreptându-le spre un țel artistic comun.

Regizorul trebuie deci să aibă foarte clar în minte țelul pe care îl urmărește punând în scenă o piesă de teatru. Și nu numai să și-l precizeze pentru el însuși, dar să-l lămurească tuturor aceluia care contribuie la făurirea spectacolului. Regizorul are datoria de a însufleți colectivul de interpreți pentru ideile înaintate ale operei dramatice, pe care spectacolul le va comunica publicului. Prin concepția sa artistică, bazată pe învățătura marxist-leninistă, el este un militant activ pentru spiritul de partid în mijlocul colectivului de realizatori ai spectacolului. Menirea teatrului realist-socialist este să educe publicul, să-i transmită ideile cele mai înaintate ale epocii noastre.

Numai dacă este în stare să insuflă întregului colectiv conștiința acestei meniri și totodată să găsească mijloacele artistice concrete de a o îndeplini, regizorul își justifică locul său conducător în procesul de creare a spectacolului.

A pune în relief, plastic, pe scenă, conflictul între nou și vechi, transformarea raporturilor dintre individ și societate, figurile luminoase ale constructorilor socialismului și comunismului, cu ideile și sentimentele lor, rolul activ al maselor în istorie — iată preocupări și îndatoriri de frunte ale regizorului din zilele noastre. Ele alcătuiesc însăși esența măiestriei regizorale.

Schimb de opinii... dar păcat
că numai pe culoare: Dinu
Cernescu și Vlad Mugur



Să luăm câteva exemple. Unul dintre cele mai mari succese ale teatrului nostru din ultimii ani este *Poveste din Irkutsk*, în regia lui Radu Beligan. Afluența spectatorilor, participarea lor vie se datorează faptului că spectacolul, valorificând textul dramatic deosebit de valoros al lui Alexei Arbuzov, le vorbește emoționant despre viață, dă răspuns unor întrebări dintre cele mai tulburătoare ale epocii în care trăim. Nu este vorba numai despre faptul că personajele piesei sînt bine interpretate, că ne impresionează suferința Valiei sau ne amuză Lapcenko. Spectacolul e străbătut de o idee unitară, care te ține permanent încordat și te cucerește. Pe scenă se dezbate problema destinului individual în societatea sovietică, în sinul colectivității socialiste. Regia a urmărit în permanență raportul dintre individ și societate, relevînd, pe întreg parcursul spectacolului, relațiile socialiste între oameni, relații de colaborare și ajutor reciproc, bazate pe munca pentru o cauză comună.

Meritul regiei lui Beligan este că ne-a înfățișat pe scenă o lume în care nimeni nu este părăsit în voia soartei, o lume de prieteni și tovarăși, și ne-a făcut astfel să credem în transformarea Valiei, în finalul optimist al încercărilor tragice prin care trece eroina piesei.

La realizarea acestei viziuni contribuie și jocul colectivului de actori, și concepția scenografică a lui Perahim, care integrează parcă episoadele și întîmplările individuale în perspectiva de ansamblu a șantierului. Mesajul piesei dobîndește astfel, în spectacol, o mare forță de generalizare.

Un alt spectacol de valoare a fost *Surorile Boga* (în regia lui Moni Ghelerter). Prin suflul său cald, generos, prin autenticitatea sa omenească, spectacolul valorifică pe deplin ideea fundamentală a piesei: aceea că oamenii cinstiți de felul surorilor Boga și-au putut găsi un rost în viață numai dăruindu-se cauzei fericirii tuturor oamenilor. Regia a pus accentul pe caracterizarea socială a personajelor, urmărind cu minuțiozitate cum se reflectă în existența fiecăruia poziția sa de clasă, atitudinea față de evenimentele politice. De aceea, cu toate că scena care-și propunea să redea freamătul străzii a fost mai slab realizată, spectacolul în ansamblul său reflectă puternic epoca eliberării țării, a luptei pentru instaurarea regimului de democrație populară. Pe această linie a fost îndrumată creația actorilor, sugerînd deosebit de convingător transformarea în timp a eroilor, schimbarea gîndirii și atitudinii lor față de viață.

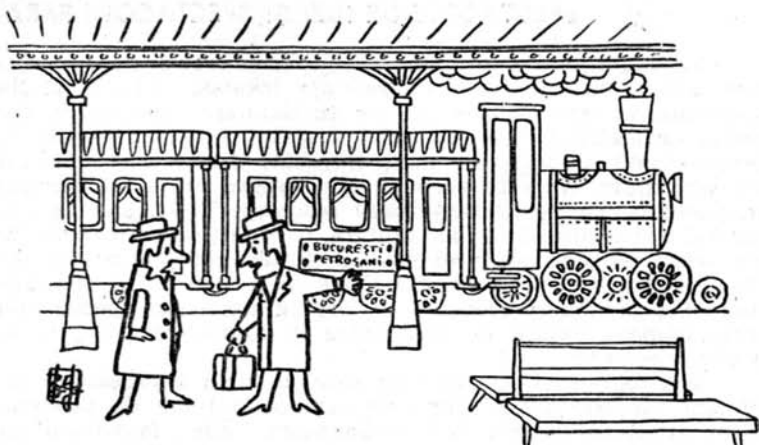
Punînd în scenă *Secunda 58* de Dorel Dorian, regizorul Radu Penciulescu a relevat de asemenea, just și pregnant, substratul de idei al lucrării dramatice. Urmărind în mod clar și consecvent ideea că fiecare dintre noi răspunde pentru faptele sale în fața societății, în fața tovarășilor săi, regizorul a pus în centrul acțiunii scenice figura secretarului de partid, Lupu Aman, a cărui meserie — după cum afirmă textul într-o reușită metaforă — este de a gîndi și de a face și pe alții să gîndească. Într-adevăr, simțim cum secretarul de partid, inteligent, profund, plin de perspicacitate, determină pe ceilalți eroi să gîndească serios la răspunderile lor sociale. Iar această atitudine în fața vieții ni se transmite și nouă, spectatorilor.

Este interesant de amintit că — după relatările unor critici — aceeași piesă, în montarea de la Teatrul Național din Cluj (în regia unui tînr talentat, Cornel Todea, care a realizat alte spectacole apreciate), a înregistrat un eșec, tocmai din cauză că spectacolul era lipsit de un asemenea ax ideologic solid. Figura lui Lupu Aman și influența sa răminînd foarte șterse, întregul spectacol devenea confuz, neconvingător.

Soarta oricărei piese este în mare măsură în mîna regizorului ei, și regizorii noștri poartă o mare răspundere, mai cu seamă în legătură cu soarta scenică a pieselor din dramaturgia realist-socialistă, în legătură cu puterea pe care o dobîndesc aceste lucrări de a ajunge la inima publicului.

În *Valea Cucului* (regia Sică Alexandrescu), sau *Aristocrații* (regia Horea Popescu), sau *Omul cu arma* (regia Ion Olteanu), *Tragedia optimistă* (regia Vlad Mugur), sau *Domnul Puntila și sluga sa Matti* (regia Lucian Giurchescu) — iată numai cîteva dintre spectacolele din ultimii ani care au dat un puternic relief textului, întipărirîndu-se în memoria spectatorilor.

Fără îndoială că succesul unor asemenea spectacole se datorește în mare măsură colectivelor de actori care le-au interpretat. Cum se face însă că talentul acelorași interpreți nu reușește să salveze spectacole greșit concepute, greșit



- Ei, iată și un cronicar care se deplasează în provincie !
- Ce să fac, dragă, obligațiile : am un nepot care se însoară și mă duc la nuntă.

orientate ? Nu este oare limpede că de poziția ideologică și artistică a regizorului depinde, în ultimă instanță, însăși valorificarea resurselor actricești ?

Se întâmplă uneori să asistăm la spectacole în fața cărora te întrebi : și-a propus oare regizorul să spună ceva, să comunice publicului vreo idee ? A existat măcar ceea ce se cheamă o concepție regizorală ? Și care putea fi ținta ei ideologică-artistică ?

S-a reprezentat, de pildă, la Teatrul Armatei, comedia lui Alexandr Stein : *Viori de primăvară*. Fără a avea profunzimea altor lucrări ale autorului, piesa redă totuși cu lirism și umor frumusețea sufletească a oamenilor sovietici, dragostea moscoviților pentru orașul lor natal și totodată elanul tineresc al acelor ce pleacă în ținuturi îndepărtate ale țării spre a face să crească acolo noua viață. În spectacolul regizorului Gh. Cheța au dispărut însă și primăvara și lirismul. Sunetele delicate ale viorilor au fost acoperite de un contrabas dogit, de efecte comice, îngroșate, vulgare. În urma acestui fapt, textul unuia dintre personaje — un scriitor, care intervine mereu ca un comentator liric al evenimentelor — a devenit fără sens și a fost de altfel cu totul estompat pe scenă.

Este greu de înțeles ce viziune și-a alcătuit regizorul Vlad Mugur asupra *Invierii* lui Tolstoi. Unde este acea puritate impresionantă a Maslovei, a fetei împinse în mizerie și degradare de o societate odioasă, dar care, prin demnitatea și cinstea ei sufletească, se află cu mult deasupra acestei sulemenite societăți aristocratice ? Unde este critica lăsatăii, a meschinăriei dezgustătoare a lui Nehliudov ? Unde este atmosfera proaspătă, dătătoare de viață, pe care Maslova o întâlnește în deportare, printre deținuții politici revoluționari ? Din păcate, deși spectacolul nu e lipsit de momente reușite, aceste teme fundamentale ale piesei și romanului nu și-au găsit pe scenă oglindirea reliefată, pe care talentul lui Vlad Mugur ne îndreptățește să-o pretindem. Iar aceasta se datorește, în mod evident, lipsei unei concepții ideologice clare. Spectacolul dezamăgește chiar și din punctul de vedere al ritmului său dramatic. Comentatorul, care trebuia să dea cheag acțiunii, este redus la rolul unui simplu povestitor dinafară, în loc să intervină activ în călăuzirea conflictului, comentind cu adevărat, subliniind ceea ce este esențial.

Spectacolele cărora regia nu a reușit să le imprime un conținut pregnant, o idee diriguitoare, sînt îndeobște lipsite de originalitate, fade, plictisitoare. Asemenea spectacole curg parcă la voia întâmplării, fără ca fantezia, personalitatea regizorului să-și spună cuvîntul.

Există o strînsă legătură între poziția ideologică a regizorului și imaginația sa creatoare. Viața reală nu capătă strălucire pe scenă decît dacă este interpretată în mod profund, dacă regizorul știe să discearnă esențialul și să-l pună într-o lumină puternică. Trăirea realistă a rolurilor, simplitatea și sobrietatea în redarea



— Apropo! Ce-ți spuneam eu în legătură cu
spectacolul pe care l-am văzut?...

vieții cotidiene pe scenă nu înseamnă cîtuși de puțin platitudine, uniformitate, monotonie. Spiritul de partid al regizorului, și în același timp originalitatea sa creatoare, se manifestă prin felul cum el valorifică textul dramatic, prin *accentele* pe care le pune.

DESPRE ACCENTE

Problema accentelor are pentru munca regizorului o însemnătate principală. Ceea ce directorul de scenă accentuează, acele elemente sau trăsături ale textului pe care el le scoate în relief, determină întreaga orientare a spectacolului. Într-un spectacol cu *Intervenția* de Slavin la Teatrul Armatei (regia Ion Șahighian), unul dintre tablourile-cheie se petrece într-un bar de noapte. Aci are loc o întâlnire ilegală a unui grup de luptători revoluționari. Regia a plasat însă această acțiune în fundul scenei, unde nu putea fi urmărită aproape deloc, pe cînd în primul plan — în sunetele puternice ale muzicii — își etala ostentativ picioarele goale o dansatoare de cabaret. Rezultatul a fost că întreaga scenă a rămas lipsită de orice sens, deoarece publicul a fost îndepărtat de firul esențial al dramei, oferindu-i-se în schimb un mic program de varieteu. Este adevărat că și una și alta erau cuprinse în text. Întrebarea este — ce a pus regizorul pe primul plan și ce a estompat, ce a lăsat în surdină?

Este vorba deci de a discerne ce este esențial de ceea ce este neesențial, iar acest spirit de discernămint nu se poate dezvolta decît pe baza unei temeinice pregătiri ideologice.

Accentele diferă, bineînțeles, de la un spectacol la altul, în funcție de textul piesei. Firește că în această privință nu se pot fixa reguli rigide. Dacă ne referim însă la anumite aspecte generale, vom observa că în teatrul realist-socialist capătă o importanță de prim-ordin eroul pozitiv și scenele de masă.

Felul cum este realizată figura eroului pozitiv, raportul care se stabilește pe scenă între eroii pozitivi și personajele negative determină, de foarte multe ori, întreaga orientare a spectacolului. Fie că este vorba de lucrări inspirate din munca de construire a noii societăți, ca *În Valea Cucului* (regia Sică Alexandrescu), fie de piese eroice, ca *Nila* (regia D. D. Nelenau), succesul spectacolelor respective n-ar fi fost posibil dacă regizorii n-ar fi distribuit în rolul eroului pozitiv actori capabili să întruchieze excelent aceste personaje, dacă îndrumarea interpretelor și întreaga punere în scenă nu ar fi avut ca scop primordial reliefaarea acestor figuri. Nu o dată s-a întîmplat ca o asemenea muncă plină de conținut a regizorului și a actorilor să ridice, să „salte“ — cum se spune — chiar și o lucrare mai slabă. Exemplul

spectacolului *Maria*, în regia lui Moni Ghelerter, cu Eugenia Popovici în rolul principal, este cât se poate de edificator. Se pot adăuga și alte exemple. Critica a arătat că, în piesa *Explozie întârziată* de Paul Everac, personajul cel mai puțin realizat este comunistul Vintilă Ghețu. Recent am văzut un spectacol cu această piesă la teatrul german din Timișoara. Aci, regizorul Dan Radu Ionescu, cu ajutorul tânărului actor Emmerich Schäffer, a reușit — în ciuda dificultăților textului — să dea eroului comunist o pondere deosebită, să-l facă sensibil superior celorlalte personaje, arătând în mod convingător că el influențează activ și determină transformarea lor sufletească.

Dar se întâmplă și altfel. Se întâmplă ca raportul între personajele pozitive și cele negative să fie astfel răsturnat, încât însuși sensul educativ al spectacolului să fie pus sub un serios semn al întrebării. Pe scena fostului Teatru al Tineretului am putut vedea un spectacol cu *Scrisori de dragoste* (regia D. D. Neleanu), în care principalul erou pozitiv apărea ca un om rupt de realitate, înclinat spre melodramatism, așadar ca un tip desuet, lipsit de farmec pentru tineretul din zilele noastre, iar simpatia spontană a unei mari părți a publicului tânăr se îndrepta fără discernământ spre Niky, spre iuscința și verva cu care el își debita limbaul bulevardier.

Evident, aceste cusururi porneau chiar de la text. Dar unde a fost aici atitudinea regiei? Cine l-a împiedicat pe regizor să dea, în spectacol, o altă greutate specifică fiecăruia dintre aceste personaje, ba chiar să-l ajute pe autor în îmbunătățirea lucrării? E doar un lucru știut că abia atunci când personajele sînt „ridicate în picioare” pe scenă, apar mai limpede diferite lipsuri, și nu o dată dramaturgii, asistînd la repetiții și primind sugestiile regizorului și ale actorilor, au introdus în text modificări substanțiale. Dar asupra colaborării între regizor și autor nu voi insista, deoarece această problemă a fost tratată pe larg în referatul precedent.

În unele cazuri, regizorii manifestă prea puțin simț de răspundere în ce privește reliefaarea figurii comunistului, care în dramaturgia realist-socialistă are o importanță primordială. Faptul, de pildă, că în *Fiul secolului* (regia Sanda Manu) comunistul Bolșakov este lipsit de adîncimea filozofică pe care o cere textul, reduce mult valoarea ideologică și artistică a spectacolului. La Teatrul de Stat din Timișoara, în spectacolul cu *Passacaglia*, regizat de Emil Reus, comunistul Mihai a apărut într-o interpretare extrem de schematică, neconvingătoare. În legătură cu aceasta se ridică puternic atît problema cunoașterii vieții, cît și aceea a ridicării nivelului de pregătire politico-ideologică a regizorilor noștri. Se pune cu tărie întrebarea: oare regizorii și actorii care muncesc pentru a întruhipa eroi comuniști, muncitori înaintați, cunosc foarte bine viața acestor oameni, bogata lor lume interioară, ideile care-i călăuzesc și-i însuflețesc în luptă? Oare regizorii și actorii care-și propun să ne înfățișeze pe scenă fizionomia unor militanți marxist-leniniști, studiază ei înșiși temeinic, cu perseverență, marxism-leninismul?

TEATRUL — O ARTĂ A COLECTIVULUI

Principiile științifice ale regiei realiste contemporane au zdruncinat de mult părerea naivă că un spectacol ar fi rezultatul exclusiv al celor citorva săptămîni sau luni în decursul cărora este alcătuit caietul de regie și se desfășoară repetițiile. Succesul, sau eșecul, unui spectacol este — cu excepția unor rare accidente — urmarea unei evoluții îndelungate, urmarea anilor de pregătire teoretică și practică a regizorului, urmarea muncii de educare politico-ideologică și artistică a colectivului.

Una din sarcinile cele mai de seamă care stau astăzi în fața mișcării noastre teatrale este de a lichida definitiv tradiția regizorului „mic gospodar individual”, a regizorului care-și vede numai de spectacolul încredințat lui, fără să-i pese de perspectivele teatrului în ansamblul său, fără să-i pese, ba chiar căutînd uneori să pună bețe în roate muncii colegului care pregătește un alt spectacol. Teatrul epocii noastre este teatrul regizorului-pedagog, al regizorului-animator, care contribuie la ridicarea continuă a întregului colectiv, imprimîndu-i o linie consecventă de conduită ideologică și artistică.

Cum se explică inegalitățile flagrante care apar în activitatea artistică a teatrelor noastre? Cum se face, de pildă, că Teatrul Armatei ne oferă, la scurt interval, un spectacol bun cu *Poarta Brandenburg* (regia Sanda Manu) și un spectacol foarte slab cu *Viori de primăvară*? Cum se face, în genere, că acest teatru, în care au putut fi realizate spectacole ca *Trenul blindat* sau *Căsătoria*, acum, cu aceiași

actori, dă rezultate vădit inferioare? În cadrul unei discuții care a avut loc la A.T.M., un regizor al Teatrului Armatei se plîngea că actorii nu-i dau ascultare, nu-l înțeleg, nu-l ajută. Eu cred că era așa, dar vreau să vă întreb: cine poartă răspunderea? Oare nu înșiși regizorii acestui teatru, care în decursul anilor nu au dus o muncă susținută pentru închegarea colectivului și formarea spiritului de echipă, pentru cristalizarea unui stil unitar de joc al actorilor, pentru perfecționarea măiestriei lor profesionale, precum și pentru educarea ideologică, morală, cetățenească, a colectivului?

Nu ducem lipsă de talente actricești. Depinde însă de regizori felul cum aceste talente sînt folosite, îndrumate, cultivate. La fostul Teatru „C. Nottara”, după un șir de insuccese, *Brigada I-a de cavalerie*, în regia lui Radu Penciulescu, a însemnat o adevărată surpriză. S-a văzut cu acest prilej cum actori feluriți, care în alte spectacole trăgeau care încotro, ca racul, broasca și știuca, s-au putut transforma într-un ansamblu unitar, capabil să răspundă la unison sarcinilor artistice trasate de regizor. Trebuie să obținem ca în fiecare teatru, astfel de spectacole vii, contemporane, să nu fie accidentale, ci să constituie producția obișnuită, normală. Numai un astfel de colectiv sudat, a cărui activitate generală se desfășoară la un nivel înalt, poate răspunde satisfăcător cerințelor teatrului contemporan, care — după cum aminteam și la început — pune un mare accent pe realizarea unor tablouri sociale complexe, pe reliefaarea participării active a maselor la conflictele dramatice.

Teatrul — și mai ales teatrul contemporan — prin însăși esența sa artistică nu îngăduie individualismul în creație. După cum știm cu toții, orice spectacol este o operă colectivă, iar succesul său depinde în cea mai mare măsură de colaborarea perfectă a tuturor factorilor care contribuie la realizarea sa. Regizorului îi revine misiunea de a armoniza toate elementele componente ale spectacolului. Dar ce înseamnă aceasta? Înseamnă oare că regizorul are dreptul să-și impună în mod samavolnic tuturor celorlalți, de la interpretul principal pînă la peruchier, propriul său capriciu individualist, arbitrar? Trebuie să recunoaștem că uneori s-a întîmplat și așa. Dar noi știm prea bine că, în teatrul realist, regizorul nu acționează la întîmplare, că el dispune de un criteriu, de un numitor comun. Acest numitor comun este textul dramatic.

PENTRU ORIGINALITATE CREATOARE, IMPOTRIVA MANIERISMULUI

Unora, obligația regizorului de a respecta cu fidelitate textul li s-a părut împovăraătoare, ba chiar jignitoare. De ce să fie condamnat regizorul să meargă veșnic „pe urmele” dramaturgului? De ce să nu aibă și el dreptul, ca alți artiști, să facă ce-l taie capul, să creeze în mod independent?

Oricît ar părea de paradoxal, această „sclavie” a regizorului față de text este singura cale care-l poate duce spre nouitate și originalitate. Manierismul, în diversele sale forme de manifestare, a fost întotdeauna urmarea aplicării mecanice a unor procedee artistice preconceptuate, fără a ține seamă de specificul, de conținutul piesei reprezentate.

În tot ceea ce a creat, a gîndit și a scris, Stanislavski urmărea să răspundă la întrebarea: cum să înlăturăm rutina, anchilozarea, canoanele care dau spectacolului un aer stătut, prăfuit, și cum să facem ca fiecare cuvînt, fiecare gest pe scenă să fie trăit, viu, actual? „Închipuți-vă, spunea Stanislavski, că vă aflați în fața unei mulțimi imense, și vi se cere să vă îndrăgostiți nebunește de o femeie pentru care nu simțiți nimic. Iar acest sentiment de dragoste — de fapt inexistent — trebuie să-l strigați în gura mare, așa încît să-l afle și să-l înțeleagă toată lumea. Ce poate face în această grea împrejurare, actorul care nu este însuflit de sentimentul pe care trebuie să-l exprime? El se va folosi de obișnuitele tipare ale meșteșugului, va duce mîinile spre inimă, va da ochii peste cap, va vorbi cu o voce tremurată, adică va recurge la șabloane lipsite de sensibilitate.”

Ce-i drept, acest gen de clișee, de acum o jumătate de veac, sînt astăzi, dacă nu definitiv lichidate, în orice caz profund compromise, atît în fața publicului larg cît și a oamenilor de artă. Trebuie însă să semnalăm, cu toată luciditatea, pericolul formării unor noi șabloane, create prin folosirea abuzivă a unor procedee „la modă”.

Astfel, în ultimele decenii, turnanta și-a cîștigat un loc însemnat printre mijloacele scenice menite să dea spectacolului contemporan un ritm mai viu, mai

dinamic. Folosind însă turnanta într-un chip nepotrivit, regizorul Mihai Berechet, în spectacolul cu *Parada*, a obținut un rezultat exact opus. Rotirea turnantei, însoțită de fiecare dată de cite un mic concert de muzică de epocă, a intervenit în spectacol ca un element inutil și greoi. Aparatura tehnică, introdusă în mod silit de regizor, întrerupea nejustificat acțiunea piesei, care ar fi trebuit să se desfășoare viu, alert, publicistic, ca un pamflet.

Parada este departe de a fi unicul exemplu. Turnantă pentru turnantă — cu singura variație că uneori e vorba de o scenă glisantă — s-a putut vedea în decursul anilor și în *Mireasa descultă* la Galați, în *Despot Vodă* la Teatrul Național din Iași, în *Poarta* la Sibiu și în *Ferestre deschise*, pusă de Horea Popescu la Teatrul „C. Nottara”, și în alte cazuri.

Dar nu e vorba numai de turnantă. Lumina este de asemenea un mijloc tehnic foarte expresiv. Dacă în scena complet întunecată arunci brusc un fascicul de lumină, efectul poate fi dintre cele mai dramatice. Pornind de la acest adevăr foarte simplu, unii regizori au început la un moment dat să monteze spectacole întregi cufundate în semiîntuneric, ceea ce a devenit o pacoste nu numai pentru public, dar și pentru actori. După cum s-a văzut, excesul de întuneric a... umbrît în mod serios valoarea unui spectacol ca *Tragedia optimistă* (în regia lui Gh. Jora), *Hamlet* (în regia lui Ion Olteanu), *Mizeria și teroarea celui de al treilea Reich* (în regia lui Miron Niculescu) și multe altele.

Sîntem pentru spectacole „la nivelul tehnicii moderne”, sîntem pentru spectacole în care succesiunea rapidă a episoadelor, turnanta, lumina, folosirea îndrăzneată a prosceniumului să contribuie la sporirea caracterului agitatoric, la comunicarea între scenă și sală.

Trebuie să ne ridicăm însă la fel de hotărît împotriva transformării tuturor acestor procedee în scopuri în sine, în inovații de dragul inovației, în manieră exterioră ideilor piesei.

Motivul principal pentru care sistemul lui Stanislavski, înțeles așa cum trebuie, nu poate duce la închistare și rutină, este acela că el respinge falsele inovații formale, artificiile scenice, folosite de dragul modei, lipsite de o justificare ideologică și artistică. Acest sistem e, mai puțin ca orice, o colecție de reguli fixate o dată pentru totdeauna și valabile în orice împrejurare. Sfatul suprem al lui Stanislavski este următorul: aprofundează și înțelege specificul textului, semnificația lui, „supratema”, adică ideea fundamentală în numele căreia urmează să fie creat spectacolul! Nu există soluții universale, pentru fiecare piesă trebuie găsită forma scenică adecvată. În felul acesta, viața nu mai este redusă la cîteva scheme teatrale uniforme, ci apare în toată bogăția și multitudinea ei, în larga varietate a nuanțelor omenești.

NU CU OCHII TRECUTULUI, CI CU AI PREZENTULUI

În lumina celor spuse pînă acum, mă voi referi în continuare la problema interpretării contemporane a pieselor clasice. Din cauză că Stanislavski a pledat pentru fidelitate absolută față de text, unii își închipuie că el ar fi fost partizanul reconstituirilor documentare plate, partizanul unor spectacole care, cu scrupulozitate arhivistică, încearcă să ne ofere piesa — ca într-o cutie de conserve — așa cum ea se va fi reprezentat în urmă cu decenii sau secole, cînd a fost scrisă. Dar Stanislavski era de cu totul altă părere. Tinerilor de la M.H.A.T., care puneau în scenă *Bătălia vieții* de Dickens, el le-a spus: „În cazul de față, pe mine nu mă interesează Dickens, ci esențialul către care tinde regizorul teatrului de astăzi. Acesta este motivul pentru care îi pun lui Nikolai Mihailovici (e vorba de Gorceakov — n.n.) atît de direct și brutal întrebarea dacă ține ca la spectacolul său trăirile sufletești să intereseze și să emoționeze publicul, indiferent ce autor le descrie, sau minunata asemănare a personajelor și evenimentelor piesei cu acelea din niște gravuri vechi pe care le reproduce pe scenă?”

Stanislavski cerea *adevărul vieții*, iar nu gravuri vechi, reproducări inerte ale unor epoci apuse. Teatrul nu este un muzeu. Valoarea sa emoțională se datorește contactului viu cu spectatorii. Piese clasice trebuie jucate astfel încît să spună cît mai mult spectatorului din zilele noastre.

Aceasta nu înseamnă, desigur, a monta *Hamlet* în frac, a denatura esența reală a piesei și a o înlocui cu ceva inventat și absurd, ci a valorifica semnifica-

țiile actuale pe care textul le conține, dezvălindu-l cu curaj de ceea ce apare azi desușt sau neinteligibil. Într-o serie de cazuri, regizorul are nu numai dreptul, dar și datoria să-și manifeste spiritul critic față de punctul de vedere al autorului, să înfățișeze întâmplările de pe scenă nu cu ochii trecutului, ci cu ai prezentului.

Am văzut recent la Timișoara *Îmblinzirea scorpiei*, regizat de I. Maximilian și D. R. Ionescu. Spectacolul mi se pare în general bun, scoate în evidență înfruntarea dintre caracterele robuste, leale, și ipocriții, prefăcuții și plângărețele vremii lui Shakespeare. Dar în final, Catarina iese la rampă și adresează *sălii, publicului de astăzi*, cu toată convingerea, apelul la supunerea necondiționată a femeii față de bărbat. E oare întemeiată o asemenea interpretare? Putem oare privi acest pasaj al piesei ca un mesaj adresat contemporanilor?

Vorbind despre punerea în scenă a *Bătăliei vieții* și referindu-se la felul cum era tratată aci tema morții, Stanislavski sublinia că „acesta este unul din cazurile în care actorii și regia au dreptul să nu fie de acord cu autorul în aprecierea evenimentelor, pornind de la concepția lor despre spectator și despre epoca lor proprie. Pe timpul lui Dickens — continua Stanislavski — sentimentalismul era pretutindeni la modă, în literatură și în artă. În romane în pieșe, scriitorii se străduiau să treacă pe planul al doilea tema morții, acoperind-o cu lirism, cu tristețea mic-burgheză, cu sentimentalism. În zilele noastre, avem dreptul să vorbim despre moarte ca despre un eveniment serios, bărbătesc. Pentru noi nu este important faptul fizic al morții, ci pentru ce anume, în numele cărui ideal își jertfește omul viața și piere“.

Iată deci care e spiritul în care Stanislavski cerea regizorului să interpreteze contemporan o lucrare clasică. Nu modificând-o la întîmplare, arbitrar, nu alterînd-o, ci exprimînd în spectacol poziția oamenilor *înaintați* de astăzi, ideile *înaintate* ale timpului nostru. Iar pentru a realiza acest lucru cu succes, trebuie să cunoști și să înțelegi profund epoca actuală, să-ți însușești temeinic ideologia cea mai înaintată, marxism-leninismul.

Țin să insist asupra faptului că cele spuse mai înainte nu înseamnă nicidecum o pledoarie pentru masacrarea textelor clasice. O piesă care, prin conținutul ei propriu, nu spune nimic omului de azi, pur și simplu nu are de ce să fie pusă în scenă. Dar, după cum se știe, *capodoperele literaturii dramatice* — ca și toate valorile artistice autentice — au însușirea de a-și păstra, de-a lungul veacurilor, miezul de adevăr, puterea de a transmite emoționant idei generoase. Tocmai acest miez de adevăr trebuie pus în deplină valoare, trebuie să capete strălucire pe scenă, întîlnindu-se în mod fericit cu atitudinea, cu concepțiile înaintate ale epocii actuale. Pentru aceasta este nevoie de mult bun gust, simț al măsurii, ba „chiar“ și de talent.

În amintirea noastră a tuturor e încă foarte viu excelentul spectacol — cu caracter programatic — prezentat de Zavadski cu *Nevestele vesele din Windsor*. Cu toate intervențiile regizorului, textul shakespearean n-a fost cîtuși de puțin falsificat; dimpotrivă, i s-au redat savoarea, caracterul popular, prospețimea. Shakespeare s-a apropiat de noi. Am uitat că ne despart 350 de ani. L-am ascultat vorbindu-ne ca un contemporan despre lucruri pe care le cunoaștem, am rîs împreună cu el de moravuri pe care le dezavuem.

Firește că spectacolul Mossovietului nu reprezintă singura modalitate de a-l interpreta pe Shakespeare în spirit contemporan. Nu este vorba aici de a imita pe Zavadski sau pe altcineva, ci de a căuta căi proprii, adecvate fiecărui text în parte.

Asemenea încercări și căutări există la noi — și voi vorbi despre ele. Nu toate sînt reușite, nu toate sînt duse pînă la capăt. Dar ele sînt de o mie de ori preferabile unor spectacole învechite, plictisitoare, care nu numai că nu educă, dar îndepărtează publicul de literatura clasică. Un astfel de spectacol anost era chiar *Nevestele vesele din Windsor* în regia lui George Dem. Loghin, la Teatrul Muncitoresc C.F.R. Lipsit de o idee diriguitoare, spectacolul — cu excepția unor scene bufe — nu trezea nici un fel de reacție în rîndurile publicului, iar unele scene — de pildă dansul zinelor și satirilor din ultimul act — erau aproape complet neinteligibile pentru spectatorii de astăzi.

Spectatorul care nimerește la o reprezentație a *Cidului* de Corneille (în regia lui Mihai Berechet) ar crede — fără temeii, bineînțeles — că pe scena Naționalului domnește încă nestingherit retorismul de modă veche. Versurile sînt declamate exterior, de cei mai mulți interpreți, și însoțite de gesturi grandilocvente, cu accent pe reverență și panaș. Montarea greoaie a vrut ca fiecărui dialog de cîteva minute să-i urmeze alte cîteva minute de întuneric, ca să apară sau să dispară un stilp



Printre participanți : Ion Finteșteanu

de carton. Și acțiunea înaintează încet-încetinel, fără să se știe de ce și încotro. Tinărul spectator, venit cu cea mai respectuoasă disponibilitate sufletească, se poate întreba dacă n-a avut totuși dreptate francezul care spunea cu haz : clasic este un autor pe care toți îl stimează, dar nimeni nu-l citește.

Succesul spectacolului cu *Piatra din casă* la Institutul de Teatru și Cinematografie „I. L. Caragiale“ (nu mă refer și la *Harță răzășul*, deoarece nu l-am văzut), succesul acestui spectacol realizat de clasa prof. Ion Finteșteanu — asistent Sanda Manu — se datorește faptului că textul lui Alecsandri nu a fost transpus pe scenă în mod mecanic, plat, rutinier. Creatorii spectacolului au înțeles că obiceiurile larg răspândite ale acelei epoci apar spectatorului actual nefirești și ridicole. De aceea, ei au redat cu ironică detașare întreaga acțiune, subliniind în permanență cât de absurde și primitive par astăzi aceste moravuri : stupida ceremonie a pețitului, căsătoria din interes, disprețul față de femeie — cât de mult contrastează ele cu spiritul vremii noastre.

Într-o viziune contemporană, care nu contrazice cu nimic textul lui Caragiale, ba dimpotrivă îi pune în valoare vigoarea satirică, a fost montată capodopera dramaturgiei noastre realist-critice : *O scrisoare pierdută*, de către regizorul Sică Alexandrescu. Despre acest spectacol s-a scris mult în presa noastră și în cea de peste hotare și nu mai e cazul să-l analizăm aici.

Ce se întâmplă însă când această viziune contemporană lipsește ? Iată de pildă un spectacol cu *Școala femeilor* la Galați (regia Ion S. Bologa). După cum se știe, în această piesă, Molière își bate joc de nobilul încrezut, care-și închipuie că o tinără țărăncuță, pe care a crescut-o de mică, trebuie să-l accepte de bărbat numai pentru că este bogat ; își bate joc de asemenea de predicile moralizatoare care propovăduiau sclavajul femeii și de educația fățarnică dată fetelor în pensioanele de călugărițe. Această critică vehementă și spirituală răsună și mai ascutit

în epoca noastră cînd relațiile sincere de dragoste triumfă asupra prejudecăților și silnicilor. Astăzi, ne dăm seama cu atît mai bine cît erau de false inocența și cucernicia fetelor „bine crescute“, cît de prefăcută era supunerea pe care erau silite s-o arate bărbatului, cît de puțin adevărate erau sentimentele pe care se întemeiau mariajele din calcul. În spectacolul de la Galați însă, regizorul și interpreții au luat în serios atît „naivitățile“ micuței Agnès, prezentîndu-ne o fată care credea cu adevărat că pruncii se nasc prin ureche, cît și amorul inflăcărât al bătrînului și umflatului Arnolphe, care apare pe alocuri ca un biet om înșelat, bun de compătimit. În felul acesta, în locul tabloului satiric al unei societăți ipocrite, s-a obținut un spectacol în care accentul cade pe situațiile de farsă, pe diverse coincidențe și încurcături nostime.

Un spectacol mult discutat în cursul stagiunii trecute a fost *Tartuffe* de Molière la Teatrul Național din București. În interpretarea regizorală și totodată actoricească a lui Ion Finteșteanu, *Tartuffe* este demascat ca șef de școală și reprezentant al unor forțe întunecate. El are o tactică elaborată a falsului și înșelăciunii — dezvăluită pe scenă cu subtilă gradație — și pe care o va lăsa moștenire ucenicului său Laurent. Această continuitate e relevantă original, prin aducerea în scenă — ca personaj mut — a valetului Laurent, doar amintit în textul lui Molière. Prezentarea piesei a fost însoțită, de asemenea, de un prolog scris de regizor, menit să explice epoca, rolul politic al confreriilor religioase și, astfel, proveniența lui *Tartuffe*. Și chiar dacă acest prolog a fost rostit fad, fără strălucire — ceea ce i-a micșorat considerabil efectul —, ideea ca atare merită reținută.

Regia a pornit deci de la concepția — pe care o socotesc justă și actuală — că în *Tartuffe* trebuie înfățișat nu doar un „caracter omenesc“ în genere, ci fățarnicia în sutană, ca fenomen social, ca armă primejdioasă a forțelor retrograde ale societății. Această concepție corespunde gândirii și experienței omului contemporan, care a avut prilejul să cunoască destule dovezi ale tartufferiei clericale — de la manevrele reacționare ale Vaticanului pînă la scamatoria „geamurilor-mi-nune“ —, precum și ale tartufferiei politice — de la farsa „democrației“ burgheze pînă la diplomația „declarațiilor de acoperire“ a spionajului american.

Dar spectacolul — după părerea mea — nu a dus pînă la capăt această viziune contemporană. Dacă regia a subliniat puternica esență socială a lui *Tartuffe*, în schimb acțiunea acestuia pare a lavi doar în interesele personale ale lui Orgon și ale familiei sale, fiind facilitată de credulitatea prostească a școalei casei. Spectacolul nu reușește să ne înfățișeze tabloul mai amplu al consecințelor sociale ale fățarniciei bisericești, care tindea să înăbușe sub apăsarea bigotismului gîndirea oamenilor, dreptul lor de a iubi. În acest sens, e semnificativ faptul că doamna Pernelle, care este un Orgon la pătrat, scapă destul de ușor de ironia biciuitoare pe care i-o destinase autorul; ba chiar, în prima scenă a actului I, ai crede aproape că este o bătrînă înțeleaptă care-i muștruluiește pe tinerii prea zvînturatici. Dragostea dintre Mariana și Valère (în interpretarea Ioanei Bulcă-Diaconescu și a lui Damian Crișmaru) a fost, la rîndul ei, lipsită de elanul, de spontaneitatea care să exprime aspirația spre o viață eliberată de principiile obtuze, rigide, impuse de ipocriției și interesării tartuffi.

Sînt de părere că acesta este un spectacol interesant, deși nedeșăvîrsit. Discuția asupra lui poate fi rodnică, dacă pornim de la încercarea cu adevărat inovatoare a regizorului, recunoscîndu-i calitățile și semnalîndu-i insuficiențele, iar nu de la obiecții superficiale, ba chiar puerile, cum ar fi aceea că, pasămite, la spectacol, „nu se ride destul“.

PROBLEMA PERSPECTIVEI ÎN TEATRUL REALIST-SOCIALIST

Un alt spectacol care se remarcă printr-o concepție proprie este *Azilul de noapte*, în regia lui Liviu Ciulei. S-a mai arătat în critica teatrală că spectacolul se întemeiază pe o viziune plastică originală, în care este inclusă experiența oamenilor secolului nostru, care au cunoscut oroarea lagărelor fasciste. Pivnița mizeră cu paturi suprapuse, mișcarea verticală a personajelor, tinzînd spre micul pătrat ceva mai luminat al ușii de sus, ca spre o iluzorie speranță de a trece acest prag, de a se izbăvi, dau sentimentul unei lumi aflate într-a-

devar „la fund“, din care nu există salvare în societatea bazată pe exploatare. S-a remarcat de asemenea că Ciulei n-a conceput rolurile piesei — cum s-a întâmplat deseori în trecut — ca simple partituri pentru creații actricești individuale, ci a subliniat *relațiile* dintre personaje, sugerînd că soarta comună a locatarilor azilului de noapte este expresia unei orînduiri sociale dușmănoase omului.

Regizorul a dorit să evite caracterul documentar-pitoresc, pe care-l aveau cîndva multe spectacole cu piesa lui Gorki, și a reușit în bună măsură acest lucru în ce privește localizarea națională. Renunțînd la bărbi și la o construcție ostentativ rusească, el ne-a făcut să ne gîndim nu numai la umiliții și obidiții fostului regim țarist din Rusia, dar și la milioane de oameni care trăiesc încă „la fund“ în lumea capitalistă.

Dintr-un alt punct de vedere însă, Liviu Ciulei a făcut totuși un spectacol documentar: el a *reconstituit* lumea gorkiană a dezmoștenitorilor soartei, a descris-o în culori tari — ba chiar cu unele violențe naturaliste — dar a văzut-o *static*, ca pe o lume fără ieșire, fără perspectivă. Ceea ce în textul piesei exprimă încrederea în posibilitățile omului, năzuința spre o altă viață, a sunat pe scenă șters, fără convingere, sau ca niște strigăte disperate în pustiu.

O astfel de viziune regizorală — cred eu — ar fi fost nesatisfăcătoare și la data cînd a fost scrisă piesa, dar cu atît mai mult ea nemulțumește în zilele noastre. Azi, partea descriptivă a *Azilului de noapte* nu mai are caracterul de document inedit pe care-l avea în 1902. În acest răstimp, omenirea a cunoscut realități mult mai înspăimîntătoare. În schimb, pe primul plan trece acum mesajul gorkian despre marea și frumusețea ființei umane. Istoria a arătat că acesta nu era doar un elan sentimental, generos, al unui mare scriitor, ci expresia adevărului, a încrederii și mîndriei clasei înaintate care transformă lumea. Acest mesaj luminos lipsește în spectacol, și de aceea conținutul său filozofic, actual, este umbrît.

Problema perspectivei are o însemnătate capitală pentru transpunerea scenică a operelor dramatice în teatrul realist-socialist. Teatrul realist-socialist nu se mulțumește să constate existența exploatării omului de către om și a mizeriei în lumea capitalistă; el înfățișează viața în transformare, arată că această orînduire nu e veșnică, inspiră încrederea în viitorul socialist.

Această perspectivă a lipsit însă în spectacolul cu *Azilul de noapte*. Întîlnim aci, de la cortina petică și pînă la felul cum a fost subliniată degradarea, promiscuitatea vieții din azilul de noapte, un anumit fel de pitoresc, *pitorescul mizeriei*. Nu sînt împotriva gestului și mișcării expresive, menite să releve plastic conținutul de viață al textului dramatic. Dar — după cum foarte adevărat scrie însuși Liviu Ciulei în articolul său recent din „Contemporanul“ — gestul actoresc poate deveni formalist dacă acoperă ideea rolului sau a piesei. În *Azilul de noapte*, abundența gesturilor și situațiilor triviale — chiar dacă acestea sînt de natură să dea un tablou mai colorat al mizeriei umane — face ca accentul întregului spectacol să cadă pe *acest* aspect. În schimb, deseori, gestul și mișcarea, în loc să servească ideile esențiale ale textului, le acoperă. De pildă, scena foarte semnificativă dinaintea morții Annei este aproape cu totul acoperită de mișcarea zgomotoasă a grupului care joacă cărți. Revolta lui Cleșci împotriva nedreptății, exprimată pe un ton isteric, răsună neconvîngător. Cuvintele bogate în conținut ale lui Satin despre bucuria muncii libere sînt spuse în treacăt, în vreme ce actorul sare treptele scării, pe jumătate întors cu spatele spre public. În fine, monologul faimos al lui Satin, concluzie a întregii piese, este însoțit de gesturi retorice, false, iar regizorul — împotriva cerințelor textului — elimină din spațiul activ al scenei aproape toate celelalte personaje, făcînd din acest monolog o predică în pustiu, neadresată parcă nimănui.

În cursul discuțiilor însuflețite purtate în jurul acestui spectacol, s-a afirmat că actorii — sau parte dintre ei — n-ar fi înțeles și n-ar fi dus la îndeplinire intențiile regiei. Dar mie mi se pare că acest argument nu poate sta în picioare. Profesia de regizor constă în primul rînd în a munci cu actorii — respectiv a alcătui distribuția cea mai potrivită, a o închea, a lămuri cît se poate de clar sarcinile ideologice și artistice ale fiecărui rol. Aceasta e *esențialul*. Iar teatrele noastre — inclusiv Municipalul — oferă oricărui regizor, din punct de vedere actoresc, o adevărată mină de aur.

Stiu, unii dintre dumneavoastră vor zîmbi și vor spune că acest aur nu se găsește întotdeauna în stare pură, că el este amestecat uneori cu destule impurități. Da, așa este. Întocmai ca și aurul adevărat, talentul actoricesc trebuie extras, curățat și spălat, și de multe ori este nevoie să dai la o parte tone de minereu banal, ca să te alegi cu un singur gram de metal prețios. Dar a fi regizor cu adevărat contemporan înseamnă a te înhâma la această muncă grea de miner, iar nu a visa steril, ca Gordon Craig, un teatru de „supramarionete”.

Întorcîndu-mă la spectacolul cu *Azilul de noapte*, sînt de părere că, în acest caz, nu este vorba în primul rînd de o insuficiență muncă cu actorii, ci despre anumite deficiențe ale viziunii regizorale.

În direcția unei interpretări contemporane a capodoperei lui Gorki, regizorul a făcut unii pași prețioși, pe care nu trebuie să-i ignorăm. Experiența lui Liviu Ciulei, prin ceea ce ea are pozitiv, valoros, e de natură să stimuleze gîndirea artistică, tendința spre nou. Încercările inovatoare, atunci cînd promovează un conținut de idei, iar nu extravagante goale, merită încurajate, chiar atunci cînd ele rămîn, la început, realizate numai parțial.

În același timp, e necesar să discutăm aceste încercări în spirit critic, să relevăm cu toată exigența limitele care urmează abia să fie depășite. În acest sens, discuția în jurul unor spectacole ca *Tartuffe* sau *Azilul de noapte* poate fi plină de învățăminte.

Cum e și firesc să se întîmple atunci cînd este vorba de căutarea noului în artă, nu totdeauna reușim să dăm o formă clară și precisă năzuințelor noastre, și uneori — în fața fenomenului artistic concret — dibuim pe calea care duce de la teorie la practică. De aceea, este necesar să facem un schimb tovărășesc de opinii, să ne completăm și să ne corectăm reciproc, pe platforma comună a realismului socialist.

Bineînțeles, de cea mai mare însemnătate este *poziția* de pe care se face critica. Și — în calitate de critic — trebuie să recunosc că nu totdeauna critica noastră teatrală se pronunță în lumina unor idei și țeluri ideologice clare. S-a întîmplat ca unui spectacol să i se reproșeze tocmai ceea ce avea înaintat, actual. Cum a fost de pildă cazul unor articole critice referitoare la *Discipolul diavolului* în regia lui Al. Finți. Meritul acestui spectacol îl constituie, după părerea mea, sublinierea rezonanțelor profund contemporane, politice, ale piesei lui Shaw. Această concepție justă a regizorului a fost contestată, obiectîndu-i-se în mod nejustificat viziunea istorico-politică, suflul eroic popular, trăsături care există în textul lui Shaw și pe care era firesc să le sublinieze un regizor din zilele noastre, aflat pe pozițiile realismului socialist.

E necesar, desigur, să atragem atenția regizorului că umorul, ironia lui Shaw sînt slab relevante în unele momente ale spectacolului, că există alune-cări melodramatice, ș.a.m.d. Asemenea observații critice, făcute cu toată exigența și argumentate, sînt de natură să ajute pe creatorii spectacolului. Dar ele își au rostul numai dacă își propun să contribuie la *accentuarea* caracterului contemporan, politic, agitatoric, al spectacolului, și nu să împingă la transformarea acestuia într-o comedie de salon.

FORMAREA PUBLICULUI NOU — O MARE SARCINĂ A TIMPULUI NOSTRU

Luptînd pentru promovarea noului, trebuie să fim conștienți că avem încă de înfruntat multe prejudecăți, înrădăcinate de decenii atît în rîndurile oamenilor de teatru — inclusiv ale criticilor — cît și în rîndurile publicului. În contrast cu linia realistă, pe care au mers marile personalități ale teatrului nostru, în trecut a căpătat o largă răspîndire teatrul burghez care, vreme de zeci și zeci de ani, a format un public nepretențios și comod, obișnuit să înghită peltele lacrimogene și comedii boulevardiere. Să nu ne mirăm deci că unii spectatori sînt încă dispuși să rămînă la suprafață, se apropie mai greu de acele spectacole care cer un efort de gîndire, de concentrare. Nu trebuie însă să ne dăm bătăuți și să mergem în coada tendințelor înapoiate. Nu avem dreptul să fim mai puțin perseverenți decît au fost, pe linia lor, promotorii teatrului gen Bataille sau Paul Gerald. Dacă ei au dat asalt, stagiune după stagiune, folosind toate mijloacele de reclamă și influențare, ca să strice, să infecteze gustul pu-

blicului, noi trebuie să fim acum și mai consecvenți, și mai stăruitori în munca de educare a publicului nou.

Acest public nou este alcătuit din oameni ai muncii. Chiar dacă o parte a publicului păstrează oarecare reminiscențe ale spectacolelor vulgar-comerciale din trecut, cei mai mulți dintre noii spectatori pășesc în teatru cu o mare dorință de a cunoaște, de a se cultiva, cu o mare sete de frumos. Depinde de noi să oferim acestui public inteligent și generos, spectacole de înaltă ținută artistică, să-l obișnuim, cu timpul, să pătrundă tot mai adânc în esența lucrărilor dramatice, să guste teatrul cu un bogat conținut de idei.

Firește, e mai ușor să faci din *Hangița* un spectacol agreabil și facil, fără mari sarcini ideologice, un spectacol la care se rîde și care face săli pline, cum se întîmplă la Teatrul Național din București. Este ușor să obții aplauzele unei părți din public prin vulgarități naturaliste, cum s-a petrecut cu *Domnișoara Nastasia* la Teatrul din Ploiești. Este ușor să produci risete făcînd din rolul Monicăi — în *Scandaloasa legătură dintre domnul Kettle și d-na Moon* — o apariție picantă. Noi însă trebuie să ne propunem țeluri mai înalte.

Arătînd că muncitorii și țărani din zilele noastre nu amintesc cîtuși de puțin pe „lumpenproletarii” romani, care cereau „panem et circenses” (pîine și jocuri), Lenin spunea: „Muncitorii și țărani noștri merită ceva mai mult decît simple distracții. Ei au dobîndit dreptul la arta mare, adevărată”. Făurirea acestei arte mari, adevărate, pătrunderea ei în masele cele mai largi constituie o muncă grea și îndelungată, care cere spirit partinic, fermitate ideologică și în același timp o vie pasiune creatoare, multe cunoștințe și bun gust. Numai îndeplinind cu devotament această sarcină leninistă, vom ridica arta noastră teatrală la înălțimea cerințelor actuale ale partidului și poporului.

Andrei Băleanu

După lectura celor două referate, au urmat dezbaterile.

Primul a luat cuvîntul regizorul N. Al. Toscani (Teatrul Național din Iași), urmat imediat de C. Anatol (Teatrul Național din Cluj), care a ținut să sublinieze importanța promovării dramaturgiei originale și faptul că acesteia trebuie să i se consacre forțele și preocuparea principală a teatrului.

După cuvîntul lui Sorin Grigorescu (Teatrul de Stat din Arad), Radu Stanca (Teatrul de Stat din Sibiu) a venit să afirme încă de la începutul expunerii sale, interesanta idee că teatrul românesc nu poate să-și cîștige un sens, un stil, un profil, decît dacă se bazează pe literatura dramatică originală. El a ținut chiar să sublinieze, ca pe un lucru de importanță principală, că: „munca regizorului cu autorii noștri nu poate fi în nici un caz o muncă de etapă, de perioade, ci una permanentă și de perspectivă, o muncă ce trebuie dusă cu metodă, științific”.

A urmat regizorul Radu Miron (Teatrul Național din Craiova), după care, căutînd să răspundă mai îndeaproape unor probleme și cerințe ce stau azi în fața directorilor de scenă, regizorul Ion Simionescu (Teatrul de Stat din Brașov) a supus discuției unele aspecte legate direct de arta regizorului.

O contribuție însemnată în dezbateri a adus-o regizorul Lucian Giurchescu, de la Teatrul de Comedie din București, care s-a referit la cîteva probleme precise de orientare în munca regizorului.

LUCIAN GIURCHESCU :

„A fi nou înseamnă a analiza în adâncimea lui un text dramatic, a-i găsi cele mai adecvate mijloace de transpunere scenică”



„Din păcate, discuțiile de pînă acum (cu excepția cuvîntului tov. Simionescu) m-au dezamăgit, deși aici au vorbit regizori ca Radu Stanca, C. Anatol, N. Al. Toscani, oameni cu o pregătire profesională temeinică, oameni care au ceva de spus și care, fără îndoială, vor să spună prin spectacolele lor ceva, și acest ceva, într-un anume fel, propriu temperamentului lor artistic. Și totuși, luînd cuvîntul, ei nu au arătat aproape nimic din ceea ce-i frămîntă, din preocupările lor, din realizările lor, sau chiar din eșecurile lor.

Referindu-se la activitatea sa la Teatrul Național din Cluj, tovarășul Anatol considera lipsa unității de vedere dintre regizorii acestui teatru, una din greutățile cele mai de seamă din munca d-lor. Dacă vorbitorul s-ar fi rezumat doar la această problemă, dezbătînd-o însă pe larg, arătînd cum vede el rezolvarea acesteia, fiecare dintre noi ar fi avut ceva de cîștigat, deoarece, îndeobște, fiecare colectiv teatral are mai mulți regizori și, nu arareori, i se pun în față asemenea întrebări. Sau, dacă ne gîndim la cele spuse de regizorul N. Al. Toscani, anume că în Teatrul Național din Iași a constatat existența mai multor stiluri sau chiar concepții de joc, oare nu ar fi fost mai interesant să vedem în ce măsură regizorii din Iași au luptat împotriva acestei stări de fapt, în ce măsură au izbutit, sau, dacă nu au izbutit, care sînt cauzele reale? Cred că experiența unui Teatru Național cum este cel de la Iași i-ar fi putut interesa pe aproape toți regizorii, deoarece crearea unui stil propriu fiecărui colectiv trebuie să fie, fără îndoială, una din preocupările noastre majore.

După părerea mea, și fără a avea intenția de a epuiza problemele, sau cel puțin de a le semnală pe toate în cadrul seminarului, atenția noastră ar fi bine să se îndrepte spre dezbaterăa unor probleme ca :

a) măiestria regizorului și felul în care aceasta este determinată de fondul de idei al operei dramatice ;

b) diferite orientări regizorale în teatrul românesc de astăzi (chiar dacă, făcînd o comparație cu discuția din Uniunea Sovietică, noi nu putem vorbi despre curente de regie foarte precise, ci doar de personalități cu un stil definit, sau despre tineri care dovedesc o consecvență în tratarea problemelor puse de montarea unei piese) ;

c) și — de ce nu ? — chiar împărtășirea frămîntărilor, dorințelor și căutărilor fiecăruia dintre noi, punîndu-ne asemenea întrebări ca : ce am vrea să montăm, de ce am montat un anume spectacol într-un anumit fel, în ce măsură am reușit să ne concretizăm gîndurile etc. (Cred, de exemplu, că în luarea de cuvînt a lui Radu Stanca ar fi trebuit să-și găsească loc expunerea părerilor sale în privința felului în care a montat la Teatrul de Stat din Sibiu, *O scrisoare pierdută*. Nu am văzut acest spectacol. Presa de specialitate s-a ocupat la vreme de el. Nu-mi pot permite să emit aici judecăți de valoare asupra producției de la Sibiu, dar cred că un spectacol în care regizorul a vrut să demonstreze un punct de vedere personal în felul de a reda opera unui clasic, indiferent dacă este un mare succes sau o cădere, merită să fie discutat, deoarece nu e un secret pentru nimeni că un insucces poate conține în sine germenii unor viitoare succese.)

S-a vorbit pînă acum despre spectacolul Teatrului Municipal Vlaicu și feciorii lui, în regia lui Horea Popescu. Tovarășii Anatol și Toscani lasau parcă

să se înțeleagă că succesul reprezentației de la Teatrul Municipal s-ar datoră în mult mai mare măsură creațiilor actoricești decât contribuției regizorale, arătând că regizorul nu s-a făcut simțit atît cît ar fi fost nevoie. Nu pot fi de acord cu acest punct de vedere. Oare regizorul „există” într-un spectacol numai atunci cînd folosește mijloace exterioare, cînd învîrtește turnantele și aprinde zece sputuri, cînd schimbă decorurile la vedere sau suprimă pauzele și cortina?

Nu pledez împotriva acestor procedee, le consider necesare. Mai mult, îmi place chiar să le folosesc, dar nu pot fi convins că ele sînt singurele noastre unelte, că sînt obligatorii. Cu un asemenea punct de vedere, ar trebui să negăm creația unuia dintre cei mai valoroși maeștri ai scenei romînești, Moni Ghelerter. Or, în spectacolele regizorului bucureștean, găsim întotdeauna o valorificare inteligentă a conținutului de idei, o subtilitate remarcabilă, un dezvoltat simț al nuanțelor și un bun gust ce poate servi drept îndreptar tuturor.

Revenind la Horea Popescu și la spectacolul său, cred că subestimarea muncii cu actorul, factor primordial în munca noastră de înscenare, ne face să nu înțelegem contribuția esențială a regizorului în spectacolul mai sus pomenit.

Nu intenționez să fac nimănui procese de intenții. Dar cred că în general — și nu mă exclud nici pe mine — acest aspect al activității regizorului este neglijat, pentru că mai păstrăm prejudecata că nu ne vom putea „vedea” îndeajuns prin actori și, de aceea, nu atribuim suficientă importanță muncii cu actorul, risipindu-ne în căutarea unor soluții exterioare, așa-numitele „găselnițe” regizorale. Și pentru că e vorba de Horea Popescu, aș vrea să amintesc cîteva aspecte din munca sa. Cei mai mulți dintre noi cunosc spectacolul *Baia*. Și aici se învîrteau turnantele, se intra prin sală, se schimbau decorurile la vedere. Dar, și actorii se achitau foarte bine de sarcinile lor. După numai o stagiune, același regizor montează *Vlaicu și feciorii lui*, unde, în mod deliberat, renunță la toate mijloacele amintite, punînd accentul doar pe munca cu actorul. În următoarea sa înscenare, a piesei *Aristocrații*, regăsim iarăși foarte multe dintre mijloacele folosite de el la montarea *Băii* lui Maiakovski. El caută deci tonul just, adecvat fiecărei piese, și mijloacele cele mai potrivite de expunere a ideilor ei.

Aș vrea să amintesc un adevăr, de care sînt conștienți creatorii noștri, în majoritate, și anume că problema măiestriei și a creșterii eficienței spectacolelor noastre este legată de însușirea într-un grad cît mai înalt a tainelor meșteșugului scenic, de perfecționarea lor, ca și de descoperirea unor noi mijloace de expresie. Toate acestea nu pot fi rupte de problema reliefării conținutului de idei, de o orientare judicioasă. Dacă sînt convins că acest adevăr este în general acceptat, nu același lucru se poate afirma întotdeauna în ce privește transpunerea în imagine artistică fidelă a ideilor autorului. Aci se întîmplă să confundăm măiestria cu căutarea noului. Tendința spre nou a devenit, de multe ori, modă, și moda un șablon. Eficiența spectacolelor noastre va crește neconținut, dacă vom ști să ne lepădăm de șabloane, chiar atunci cînd ele se ascund sub îmbietoarea etichetă de „noutate”. L-am auzit pe un confrate, om de talent, mărturisind că singurul său criteriu e moda. Poate a glumit. Totuși, aici stă, după părerea mea, principalul obstacol în calea maturizării măiestriei regizorale. A fi nou nu poate însemna a urma o oarecare „modă”. A fi nou înseamnă a analiza în adîncimea lui un text dramatic, a-i găsi cele mai adecvate mijloace de transpunere scenică. Vom folosi în acest scop întreaga capacitate de creație a unui colectiv, punînd la bătaie fantezia de care sîntem capabili și care nu trebuie să se lase călăuzită, în zborul ei, de nici o modă sau șablon, ci doar de sensurile textului, pe care sîntem datori să le potențăm chiar dincolo de limitele lor.

Tinerețea multora dintre noi nu ne-a permis o cristalizare, ci mai degrabă o exprimare a unor năzuințe sau dorințe. Pe toți ne unește un țel comun, dar felul în care înțelegem să ne exteriorizăm gîndurile e diferit.

A luat apoi cuvîntul regizorul Dan Nasta (*Teatrul de Stat din Timișoara*), care a căutat să fixeze condiționarea etică și estetică a muncii regizorului.



DAN NASTA:

„Regizorul nu este dependent numai față de text, ci și față de colectivul de creație, de critică și de public”

„Dependența regizorului față de text înseamnă dependență față de ideile textului, față de materialul de viață și față de modalitatea lui proprie de transfigurare artistică a ideilor și materialului de viață. Regizorul nu este dependent numai față de text, ci și față de colectivul de creație, de critică și de public.

Actualitatea unei opere de artă este direct condiționată de slujirea necesității textului, colectivului, publicului și a exigenței critice. Slujirea acestei necesități este, înainte de toate, o problemă de angajare etică, de concepție asupra rostului artistului în lume. Numai cel care recunoaște dependența sa față de acești factori necesari și indivizibili, poate ajunge la libertatea creației pe plan subiectiv și la eficiența ei pe plan obiectiv.

Ce probleme practice decurg de aici? Trebuie să ne cultivăm spiritul științific. Să nu credem că practica, talentul sînt dincolo de știință, în afara ei.

Fără o permanentă preocupare de a cunoaște istoria, legile de dezvoltare ale societății, propriile legi ale artei, nu putem „cunoaște” nici textul dramatic și, ca atare, nici nu ne putem făuri acea clădire de idei, acea generalizare filozofică pe care o numim concepția spectacolului.

Deci, în primul rînd e necesară cultura ideologică marxist-leninistă. Mijloacele sînt la doi pași de noi, să nu trecem pe lângă ele.

Dar textul nu conține idei în stare abstractă, ci într-un material de viață concret și expresiv, deci transfigurat artistic. Să cuprindem așadar materialul de viață al textului, al epocii și al personajelor, de la moravurile societății la psihologia caracterului.

S-a vorbit aci de documentare ca despre o necesitate. Cum s-ar putea altfel? Numai că nu mi se pare mai ușor să te documentezi despre *Ruy Blas*, decît despre oțelarul de la Hunedoara, pentru simplul motiv că în primul caz e vorba de o documentare indirectă, prin carte, adusă la un numitor comun cu ceea ce cunoaștem direct despre oameni. Procesul celălalt e mai dificil. Documentarea cred că trebuie înțeleasă nu ca o plecare în misiune specială, ci ca exercitarea permanentă a spiritului de observație, ca produs al interesului de cunoaștere.

Generalități de mult cunoscute! — veți spune. Desigur. Dar să ne întrebăm: ne-am format noi oare ochiul profesional, acel ochi care culege activ de-a lungul unei zile întregi semnificațiile fizionomiilor, ale atitudinilor, pitorescul

oraşelor, viaţa nemărturisită în afară a unei case şi cele o mie de contururi de fiinţe, fapte şi obiecte pe care le atingem zilnic fără să le observăm ?

Ion Sava avea un foarte interesant album de documente ilustrative pe care îl consulta adeseori. De asemenea, George Călinescu are un fişier în care îşi notează o sumedenie de întâmplări şi amănunte surprinse în viaţă şi pe care le întrebuinţează ca materiale de creaţie.

Observaţia devenită reflex profesional, iată instrumentul simplu şi eficient al cunoaşterii vieţii.

Luăm contact cu ideile şi viaţa sub forma transfigurată a expresiei artistice. Nu e desigur suficient să cunoşti ideile textului, materialul lui de viaţă, ci mai trebuie să pătrunzi în însăşi structura mijloacelor de expresie ale autorului, trebuie să adânceşti cunoaşterea textului pînă la stilul lui. De la lexic la sintaxă şi la procedeele stilistice proprii, trebuie să cunoaştem totul. Oare facem această analiză stilistică cu consecvenţă obligatorie ? Dacă nu cunoaştem procedeele specifice cu care autorul creează lumea lui de imagini, cum vom putea să găsim mijloacele scenice adecvate acestor imagini ?

De aici, uneori o concepţie aparent justă — pornind de la idei — dar care în viziunea scenică, nerespectînd mijloacele stilistice specifice autorului, se denaturează într-o imagine teatrală inadecvată stilistic.

Cunoaşterea esteticii şi deprinderea analizei stilistice, aplicate la concret, se înscriu aşadar în ordinea necesităţii.

Dar concepţia şi viziunea scenică trebuie realizate unitar prin intermediul unor factori diverşi ce alcătuiesc colectivul de creaţie. S-a spus aci, pe bună dreptate, că regizorul apare azi ca un factor necesar, întrucît epoca spectacolului solistic s-a terminat. Regizorul trebuie să transmită o cunoaştere cuprinsă în sinteza artei, e dator să creeze un sistem de imagini proprii care să reflecte această cunoaştere a textului dramatic şi să determine activ, în spectator, aceeaşi cunoaştere care să-l transforme calitativ. Prin însăşi factura sa, actorul nu tinde spre unitate, ci spre diversitate, proces normal datorită structurii psiho-fizice a individualităţii sale, care se afirmă prin diferenţiere. De altfel, această tendinţă de afirmare a individualităţii este necesară creării personajului, care trebuie totdeauna să fie diferenţiat şi caracteristic.

Dar integrarea în unitatea concepţiei, a viziunii, şi chiar în unitatea diferenţiată a caracterului, este atît de grea, încît riscă să devină rară. De ce ? S-a spus că actorul nostru este, în genere, talentat. Aşa şi este. Dar, nivelul tehnic-profesional al actorului este foarte inegal şi deci insuficient. Actorul îşi reclamă pe drept cuvînt dreptul de a fi un factor creator în spectacol. Dar ce se întâmplă atunci cînd el nu este un factor creator ?

S-a vorbit aci despre regizorul-pedagog creator, în sensul capacităţii lui de a educa actorul şi colectivul. De unde trebuie deci să începem să aducem un spor de cunoaştere profesională actorului ? Cred că perspectiva este dublă : etică şi estetică.

Perspectiva este în primul rînd etică. Raportul la cel de al III-lea Congres al P.M.R. indică limpede această perspectivă etică, lupta împotriva individualismului, lupta împotriva rămăşişelor unei educaţii vechi.

Trebuie, în primul rînd, să milităm pentru o atitudine mereu nouă a actorului faţă de problemele muncii profesionale. Pînă ce nu vom ajunge să stîrnim neliniştea creatoare a actorului, nu vom putea socoti că am făcut ceva pentru problema creşterii colectivului.

Acum am să încerc să urmăresc în cele cîteva spectacole văzute, cum se respectă această complexă necesitate obiectivă care fundamentează creaţia regizorală.

Cred, de exemplu, că în *Secunda* 58, plecînd de la problema creaţiei actoriceşti în raport cu sarcinile ideologice ale spectacolului, problema activistului de partid nu este rezolvată, şi am să spun de ce, pornind de la amănuntele tehnice profesionale. Un om viu nu poate să fie monoton; monotonia este opusul vieţii, este mecanicitate. Atunci cînd un actor spune opt replici la rînd cu aceeaşi intonaţie, nu este viaţă, ci este mecanicitate. Acolo unde actorul frazează împotriva spiritului limbii romîne, punînd la sfîrşitul fiecărei fraze un punct de suspensie muzicală, în momentul acela intervine maniera. În momentul în care un actor are o explozie vocală care nu este necesară, care nu se integrează în restul momentelor, momentul acesta nu are adevăr şi viaţă. De asemenea, un om

Oaspeți din țară :
Völgyesi Andrei, re-
gizor și pictor sceno-
graf la Teatrul Ma-
ghiar de Stat din Sf.
Gheorghe, și Tompa
Miklos, director și re-
gizor al Teatrului
Seculesc de Stat din
Tg. Mureș



care umblă permanent încrunțat și cu fruntea în pământ, vedește o deprindere care nu aparține normal omului.

Trecînd la altă problemă, aceea a unității dintre decor și întreaga compoziție a spectacolului, în celălalt spectacol vizionat, cel de la Teatrul Național, cu piesa *Oameni care tac*, decorul mi s-a părut aici un lucru foarte realizat, nu numai sub aspect strict vizual, ci și pentru că el are o mare calitate funcțională, dînd unitate dramatică acțiunii care, în piesă, pendula între biroul lui Casapu și închisoare. Faptul că decorul a apărut unitar a fost un lucru foarte bun. Dar un asemenea decor este o esențializare a realității în slujirea unei funcționalități interioare a dramei. Mișcarea scenică însă nu este acordată cu acest lucru, fiind o mișcare absolut naturală, strict logică, de bun simț, și atunci contravine unui spațiu care nu este de bun simț, ci este o compoziție. În acest caz, și mișcarea regizorală trebuia să fie o compoziție, așa cum există în alte spectacole.

Sub raportul realizării actoricești — judecînd acest spectacol la nivelul exigenței necesare primei noastre scene — mi se pare că prezența unui actor tînăr care are o dicțiune insuficientă, cum este Matei Gheorghiu, pe o scenă unde trebuie să se ofere exemple de vorbire de limbă literară romînească, este o scădere. De asemenea, mi se pare că deși personajul este sfios și firav interior, totuși, în spectacol apare prea plătîndă ființa morală a acestuia în raport cu posibilitățile lui de înțelegere și de transformare ulterioară. Tot astfel mi s-a părut că Eva Pătrășcanu a jucat prea mult ceea ce Stanislavski numea „rezultatele comportării”,

adică a jucat direct problema eroului comunist. De exemplu, în fața lui Casapu, a luat o atitudine demnă, neîncercînd să-l inducă în eroare, ci lăsînd să înțeleagă că este comunistă, cînd situația cerea invers.

În legătură cu spectacolul lui Vlad Mugar, vă mărturisesc că nu sînt în stare să ajung la o concluzie clară, deoarece n-am studiat textul. Totuși, mi se pare că sînt niște lucruri foarte interesante aci. Se ridică problema pînă unde trimitem sensurile textului dramatic. Eu nu știu dacă spectacolul servește conținutul în suficientă măsură, sau dacă nu cumva, îl tratează în alt mod decît cel cerut de piesă. Ceea ce mi s-a părut foarte interesant în spectacol, este această încercare de trimitere înainte, spre sensuri mai înainte. Aici se ridică însă o problemă, și anume aceea a decorurilor lui Todî Constantinescu, care supradimensionează piesa și dau o trimitere largă acțiunii personajelor. Dar se naște întrebarea: dacă la asemenea sensuri construim un astfel de spațiu dramatic, ce vom face atunci cînd vom juca *Electra*, *Hamlet*, *Regele Lear* sau *Tragedia optimistă*, adică la ce valori dramatico-spațiale vom recurge, pentru a proporționa sensurile acestor piese? Îmi aduc aminte că un asemenea decor a făcut Gordon Craig la *Electra*. Pentru un stil monumental putem recurge fără discuție la aceasta. Dar ce facem cu un text care nu cere monumentalizare? Deci, există un avantaj în sensul că el dă o trimitere poetică textului, dar este și un dezavantaj, pentru că solicită textul la o suprapresiune, la o încărcătură pe care nu o poate duce.

În ce privește spectacolul *Vlaicu și feciorii lui*, desigur că merită subliniat faptul, relevat aci, că prezența regizorului nu s-a văzut pe scenă. Totuși, mi s-a părut că regizorul a apărut în spectacol, deși nu întreaga distribuție a ajuns la același nivel de interpretare.

Cu cît ajungem mai departe cu forma și conținutul, cu atît decalajul se face mai sensibil și exigența crește. Spectacolul mai are loc de creștere, pînă la o interpretare total unitară a întregii distribuții."

Regizorul Völgyesi de la Teatrul de Stat din Sf. Gheorghe s-a oprit apoi asupra activității din teatrul său, relevînd necesitatea unui control critic mai frecvent din partea forurilor competente.

Ce este concepția într-un spectacol, a încercat să demonstreze în expunerea sa, Valeriu Moisescu, regizor la Teatrul de Stat din Oradea, care a arătat astfel că, după părerea sa,



VALERIU MOISESCU :

„Concepția este o problemă de orientare, o problemă de poziție a regizorului în fața vieții, în fața textului dramatic”

„Nu am venit aici — a spus el — pentru a ne ridica unul altuia, sau nouă înșine, statui din carton presat. Important este să ne spunem cu curaj și deschis, punctul nostru de vedere, pentru că numai așa putem aduce, într-o mai mică sau mai mare măsură, contribuția fiecăruia la mersul înainte al teatrului nostru.

În cele două referate prezentate, mi se pare că este cuprinsă de fapt esența problemelor în jurul cărora trebuie să se orienteze discuțiile noastre. Este vorba, în primul rând, de partinitatea spectacolelor noastre. Noi punem în scenă un spectacol pentru că trebuie să spunem ceva, avem de comunicat ceva spectatorilor cu o anumită piesă. Acest ceva reprezintă poziția noastră față de textul dramatic, opinia noastră personală, dar facem acest lucru de pe pozițiile învățurii marxist-leniniste. Spun că trebuie să reflecte poziția noastră personală, pentru că aceasta mi se pare un lucru deosebit de important.

Regizorul este un creator, el trebuie să aibă ceva de spus și o spune prin intermediul textului dramatic, fără a se menține însă la limitele de jos ale textului dramatic.

Vreau să spun că sînt un susținător convins al regizorului de concepție, care urmărește în primul rând realizarea transducerii clare, pe parcursul întregului spectacol, a unui mesaj înflăcărat și capabil să înflăcăreze la rîndul său pe oamenii zilelor noastre.

Nu cred că există un regizor care să nu spună că are o concepție despre un anumit spectacol. Lucrul cel mai important este însă TRANSMITEREA acestei concepții în spectacol, adică, transformarea gândului regizoral în realitate scenică concretă, inteligibilă, clară, nu numai pentru respectivul regizor. Spre această concepție, spectatorul trebuie să ajungă, nu prin soluții găsite în caiete, programe, ci prin soluțiile pe care i le oferă spectacolul, prin succesiunea de imagini scenice expresive.

Am să-mi permit să comentez un lucru pe care un antevorbitor l-a spus, și anume că noi am venit aci pentru că am vrea să știm ce trebuie să facem mai departe. Mi se pare că aceasta este o tendință greșită. Eu socotesc că n-am venit aci pentru a stabili că spectacolele pe care le vom face pe viitor trebuie să fie confecționate după anumite tipare.

Realizarea concepției într-un spectacol este, fără discuții, o problemă de orientare, o problemă de poziție a regizorului în fața vieții, în fața textului dramatic. Dar aceasta este și o problemă de mijloace, adică o problemă specifică a artei scenice, de care nu trebuie să facem abstracție."

Valeriu Moisescu a spus și el apoi dezbaterii problema mijloacelor de expresie în spectacol, subliniind necesitatea corespondenței lor cu structura textului dramatic, cu cerințele acestuia, pentru a se opri la unele aspecte legate de dramaturgia originală și, în special, de promovarea autorilor locali.

„De multe ori — a continuat el — există tendința ca autorii locali, chiar dacă sînt promovați, să se nască și să moară ca autori locali. Am să dau cîteva exemple. O piesă, nu lipsită de calitate, este — cred eu — *Nedeia inimilor*, scrisă de Radu Teodoru, pentru Teatrul de Stat din Timișoara. Ea a rămas însă fructul unei colaborări între acest teatru și autor. S-a pomenit aici că piesa are o serie de vicii. De ce un teatru din București nu a luat piesa lui Radu Teodoru, să lucreze mai îndeaproape cu el, ca să corecteze acele lipsuri? De ce piesa lui Everac, *Poarta*, a avut premieră în orașe ca Iași, Pitești, Ploiești ș.a.m.d. și nici un teatru din București nu s-a încumetat să pună în scenă această piesă? Sînt convins că dacă s-ar fi lucrat cu autorul, anumite slăbiciuni ale ei ar fi putut fi eliminate și s-ar fi oferit publicului o lucrare nu lipsită de calitate. Dacă avem pretenția ca spectacolele noastre să fie mereu vii, adică în forma lor de la premieră, dacă ne propunem să urmărim permanent îmbunătățirea spectacolelor, de ce n-am lucra permanent și la îmbunătățirea pieselor? Aceasta mi se pare o datorie importantă a regizorului de azi.

Aș vrea să mai arăt că teatrele din provincie au realizat și o serie de spectacole meritorii cu piese originale (în afară de acelea pe care le-au compromis, cum s-a pomenit aici în legătură cu *Secunda* 58, la Teatrul Național din Cluj). Astfel, *Secunda* 58 a mai fost montată, după Teatrul din Cluj, și la Oradea de către tovarășul Dan Alecsandrescu, iar despre spectacolul de la Oradea se pomeneste chiar în revista „Teatrul” ca despre un spectacol bun, o reușită artistică, și totuși, el n-a fost amintit în raport, considerîndu-se că reabilitarea autorului s-a făcut la București.

În concluzie, țin să afirm că numai animați de dorința de a sprijini din toate puterile dramaturgia originală, de a o sprijini nu numai punînd spectacole în scenă, ci de a căuta, de a inventa pe un text original, vom da teatrului nostru un nou impuls spre mai marea lui măiestrie."

Regizorul Ion Olteanu, de la Teatrul Municipal, a subliniat necesitatea urmăririi mai susținute a teatrelor din regiuni, cu ajutorul Asociației Oamenilor de Teatru (A.T.M.), după care a amintit de un mai vechi deziderat al său: teatrul în aer liber.

S-a înscris apoi la cuvînt tînărul regizor de la Baia Mare, Petre Meglei, care a expus frămîntările sale pricinuite de existența mai multor regizori într-un teatru.

D. Dinulescu, regizor la Teatrul din Brăila, s-a rezumat la unele probleme de importanță strict locală și strict organizatorice administrative, după care s-a dat cuvîntul regizorului Mihai Dimiu (Teatrul de Stat din Sibiu). Ideea care a călăuzit intervenția sa a fost sublinierea importanței poziției combative a regizorului în arta spectacolului. Iată-i expunerea:

MIHAI DIMIU:

„Specificul preocupărilor timpului nostru impune spectacolul militant, combativ”



„Combativitate față de tot ceea ce e potrivnic *Noului* — combativitate față de dușmanul politic sau social, față de prejudecăți și tare, față de rutină și meșteșugărisim, față de conformism și mediocritatea satisfăcută — iată pentru ce încerc să pledez.

Însăși tradiția teatrului nostru este aceea a unui teatru luptător. Și asta încă de la primele începuturi. Pentru loviturile date prin piesele lor retrograzilor, Cezar Boliac pătimizește nu o dată de pe urma silniciilor Agiei, iar Alecu Russo îndură surghiunul. Pentru forma de teatru protestatar a fost de atîtea ori urgisit Millo și a militat Vasile Alecsandri. Nu mai e cazul să insistăm asupra dramaturgiei lui Caragiale. Dramaturgii dintre cele două războaie s-au înscris pe aceeași linie de protest social. După Eliberare, s-au făcut pași uriași pe calea teatrului realist-socialist, combativ prin structură, prin însuși mobilul lui. Prin realismul socialist facem parte din teatrul revoluției.

Spectacolele noastre trebuie deci să exprime un teatru plin de energie, într-un moment de culme al existenței sale.

Combativitatea — susținerea pînă la capăt, curajos și cu simț de răspundere, a unei idei mari servind cauza noastră — o dorim cea mai de preț însușire a teatrului nostru.

Aș vrea să mă opresc puțin asupra combativității în arta spectacolului, asupra combativității regizorului în munca sa cu ceilalți factori creatori și asupra combativității omului de teatru față de el însuși. În general, părerile mele se axează pe munca și problemele regizorilor tineri. Aceasta nu înseamnă cîtuși de puțin o tendință de separare a generațiilor (nu cred că există un front de generație, ci doar unul al artei contra pseudoartiștilor, indiferent de vîrstă), e vorba doar de o firească referire la ceea ce îmi este aproape.

Regizorii tineri s-au străduit întotdeauna să asigure spectacole combative. Pe mine unul, m-a preocupat aceasta încă de cînd deprindeam a.b.c.-ul teatral, în

anul II de Institut. Am lucrat atunci la clasă, îndeaproape ajutate de către prof. G. Dem. Loghin și Dina Cocea, „Tabloul clopotniței” din *Trenul blindat*. Anul următor, lucrând la *Volpone*, am înțeles că poziția combativă nu se manifestă numai la „piesele de revoluție”, ci o poți manifesta și în spectacolul clasic. Anii au trecut și iată că în 1959, pentru Concursul republican al tinerilor actori, am re-luat la Sibiu *Cauțiunea* lui Hans Lucke, piesă polițistă pe care o montasem cu un an înainte. Cu toate rezervele față de spectacol ale reprezentanților juriului, eu nu mă lepăd nici acum de el. Îl consider o experiență utilă din multe puncte de vedere.

Nu mică mi-a fost surprinderea când în „Contemporanul”, într-un articol destul de caustic, sub o semnătură binecunoscută în presa teatrală, am fost criticat că nu urmărisem suficient în spectacol implicațiile sociale. După un moment de stupeoare, după o altă scenă de indignare, am început să-mi mai revin; mă derutau două premise absolut contrarii: una, că eu îmi știam spectacolul atent urmărind combativitatea; a doua, că, până atunci, ani în șir, tot ceea ce scriseseră criticul și periodicul în cauză mi se păreau temeinice și autorizate, și era greu de crezut ca tocmai în aprecierea muncii mele, să apară defecțiunea lor. Seara am revăzut spectacolul cu alți ochi... Mai puțin ai mei, și mai mult ai unui critic impersonal. Și am descoperit că dacă prin metafore scenice vizuale subliniasem ceva, în schimb nu mă preocupase același lucru tocmai în arta cuvîntului: erau replici nodale din punct de vedere social, pe care interpretarea le parcurgea curent, erau unele momente-cheie expediate rapid și, de asemenea, unele false momente-cheie. Am înțeles din propria mea greșală că, din mai multe linii combative, trebuie mers pe cea mai pregnantă și că spre a prinde în focar microbul, trebuie să convergi mișcarea diferitelor lentile. Focurile tuturor armelor unui spectacol, absolut toți factorii lui componenți, trebuie să aibă o centrare unică, spre a lovi bine. Lucrul pe cuvînt, ca și cel pe imagini, nuanța și generalul, modulația sensibilă, ca și folosirea utilajului tehnic pe scenă, toate trebuie să conlucreze într-un același sens, și totul pornit de la un *fond combativ*.

În montările ulterioare, *Moartea unui comis-voiajor*, *Avarul*, *Ferestre deschise*, am căutat să realizez spectacole cît mai ample și mai adînc combative. Se pare că am reușit într-o mai mare măsură.

Experiențe de acest fel nu au lipsit aproape nici unui regizor, în special celor tineri. Ori de cîte ori nu s-a mers pe o combativitate consecventă, pornită de la un *fond combativ* al spectacolului, ori de cîte ori nu a existat convergența tuturor mijloacelor, rezultatele au avut de suferit.

În clipa în care Valeriu Moisescu a mers pe căutări în meandre, țintind mai ales forma (*Mireasa descultă*, la Galați), rezultatul a fost cel pe care-l știm cu toții. În clipa în care Moisescu a căutat filonul în adînc, a izbîndit, așa cum s-a întîmplat cu recentul lui *Cyrano de Bergerac*. Să nu uităm că din acest spectacol, Moisescu a vrut, în primul rînd, să facă un spectacol militant, axat pe un *Cyrano* „luptător prin spirit și prin spadă împotriva unei societăți strîmbe și deformate”. În interpretarea orădeană, Ion Marinescu ne prezintă în consecință un erou mult mai combativ decît cel al lui George Demetru (Teatrul Armatei, București).

Și pentru că a venit vorba destul de des aci despre unele spectacole ale unui regizor tînăr și el, Vlad Mugur, trebuie să spun că în ultimele sale spectacole bucureștene — e vorba de *Învierea* și *Cînd scapătă luna* — el ne-a rămas dator; spectacolele nu sînt concludente așa cum le-am fi dorit noi, ci se risipesc pe unele coordonate de mai mică importanță. Un spectacol foarte valoros ca *Azilul de noapte*, realizat de Liviu Ciulei, ar fi cîștigat și mai mult, dacă poziția combativă a regizorului ar fi fost dusă pînă la capăt, sugerîndu-se mai pregnant, pe baza cunoștințelor noastre de astăzi, perspectiva dinamică a ieșirii de sub apăsare, a eliberării omului. În schimb, ni se pare că un regizor întotdeauna combativ în convingerile sale, Al. Finți, a supraîncărcat posibilitățile oferite de textul lui Shaw în *Discipolul diavolului*, violentînd uneori. Sîntem categoric de partea poziției combative a regizorului respectiv în mai sus amintitul spectacol, dar nu știm dacă expunerea ei a găsit întotdeauna căile cele mai potrivite stilului piesei.

Dintre realizările regizorilor tineri, ca exemple de spectacole militante îmi impun ultimele montări ale lui Radu Penciulescu.

Cu ascuțită combativitate și-a lucrat Penciulescu spectacolele și în Institut (*Peste 20 de ani*, *Mireasa descultă*, aceasta în colaborare cu Valeriu Moisescu și Dumitru Dinulescu), cît și în teatru. Ceea ce e important e faptul că în spectacolele lui există o esență combativă căreia i se integrează și forma. El nu mimează preocuparea, ci e sincer și pasionat preocupat de problemele pieselor pe care le

lucrează. În perioada în care a pus în scenă *Brigada I-a de cavalerie* sau *Secunda 58*, problemele pieselor erau pentru el probleme de viață și de moarte, pasionându-l la superlativ. Spre a sublinia și mai pregnant mesajul, el a căutat o exprimare cât mai simplă, care a asigurat una dintre calitățile predominante ale celor două montări ale lui — expresivitatea sobră. Spectacolele lui sînt niște dezbateri ascuțite și pasionate. Dacă în căutările lui de simplitate, Penciucescu nu va ajunge la arid și abstracționism, cred că vom păstra în el un combatant de prim rang al artei teatrale.

Cele cîteva exemple enumerate mai sus vor să insiste asupra necesității de a se porni în primul rînd de la o cît mai pregnantă poziție combativă, ca fond. Luptăm pentru spectacole cu un mesaj precis, avîntat și avansat, spectacole nu ilustrînd, ci înălțînd și izbind. Vrem un teatru în care să predomină cea mai înaltă combativitate, o combatere revoluționară a ideilor vechi și, implicit, a formelor învechite.

Pînă acum am vorbit mai ales despre probleme de conținut. E cazul să ne oprim puțin și asupra celor de formă.

Din multitudinea de forme capabile să îmbrace un spectacol, cred că trebuie să transmitem ideile majore ale textului cu ajutorul formei artistice celei mai proprii lui, celei mai expresive. Regizorul trebuie să se apropie altfel de fiecare piesă, negîndu-și din propria-i experiență tot ceea ce i-ar putea deveni rutină. Nu înțelegem de ce un regizor invitat să monteze în alt teatru o piesă cu care în teatrul lui a făcut un spectacol excelent, în general folosește indigoul, copiindu-se pînă în amănunt, și apoi lumea se miră că ediția a doua e mult inferioară primei, deși s-ar fi vrut identică. Neținîndu-se seamă de particularitățile specifice celui de-al doilea teatru, de stilul și nivelul actorilor lui, munca nu pornește de la cele mai bune premise și nu are cele mai bune rezultate. Unde mai pui că chiar în montări diferite, unii pseudocreatori, pripășiți încă prin unele teatre, în ciuda avîntului noii școli romînești de regie, se mulțumesc ca la fiecare nouă montare a unei piese să-și pastîșeze la nesfîrșit, procedee care li s-au părut eficace, chiar dacă erau utile unor spectacole diametral opuse. Așa se ajunge la manierismul, prezent la mulți actori, regizori și scenografi, cu forme devenite formule. Așa se ajunge la uniformizarea și monotonia exasperantă a unora.

Față de învechitele și impropriile forme de expresie, trebuie să manifestăm aceeași combativitate necruțătoare.

Dacă repeți comod forme care ți-au mai folosit și în alte spectacole, șablonul apare pe nesimțite. Din păcate, mai găsım prezente multe șabloane la unii din oamenii noștri de teatru; cel mai lesne le surprindem la scenografi și actori, dar sînt prezente și la regizori. Asta nu înseamnă numai laitmotivul finalurilor pe centrul scenei, scenele lirice la fereastră, cu anumite gîlgîieli și o anumită lumină dulceagă, total uzată de abuz, nici „momentul mare“ realizat pe pauză, metaforele facile cu „haina ființei iubite“, bezna și lumina de urmărire la piesele cu flash-back, proiecțiile și magnetofonul, emoția nemăsurată în dramă și aceleași străvechi „cîrlige“ în farsă, sau comentatorii și felurile excursii prin sală.

După abuzul decorului naturalist, regizorii se feresc ca dracul de tîmție, de viziuni între pereți și plafon — chiar dacă atmosfera specifică a pieselor le sugerează. Există mania ca orice piesă, chiar cea mai potrivită jocului de cameră, să se rezolve acum pe o scenă cît un maidan, cu un panou pripășit pe undeva și două-trei elemente pierdute la o zvîrlitură de băț unul de celălalt.

Decorul lui Todi Constantinescu la *Cînd scapătă luna* mi s-a părut că nu ajută spectacolului respectiv, ca și decorul elegant ca linie, dar insuficient de adecvat al lui Tofan la *Oamenii care tac* de la Național.

Un regizor cu un deosebit simț al celui mai potrivit decor mi se pare a fi Horea Popescu. Cîtă deosebire între decorurile de la *Aristocrații*, *Vlaicu și feciorii lui*, *Ferestre deschise*, *Baia*, dar fiecare e cel mai eficient, la locul lui, e cel mai potrivit piesei.

Credem că e timpul ca regizorii să meargă și mai departe în căutările plasticii spectacolului. De ce să nu evadăm și noi din spațiul limitat al scenei-cutie? De sute de ani ne sufocăm între limitele ei. La piese noi și ample se cer și exteriorizări asemenea. Practicăm teatrul marilor mase: de ce să nu apărăm cu teatrul în piețe, în parcuri, pe stadioane, sub ziduri de cetăți? Marile spectacole sovietice ale primilor ani după Octombrie, Reinhardt, Vilar, ca și

Unii regizori montează după șablon
aceeași piesă la mai multe teatre
din țară



— Ce te faci, maestre, dacă n-o
să se mai găsească pe piață hirtie
indigo ?...

diferite festivaluri teatrale în aer liber, prezentate azi dincolo de hotare, ne pot sta ca exemplu. Ori de câte ori piesa o cere, să izbucnim afară dintre culise.

În plus, e cazul să primenim materialul din care se fac decorurile. Am văzut cu toții efectul inovației în acest sens la *Galileo Galilei*, prezentat de Berliner Ensemble. Teatrul în care lucrez, cel din Sibiu, a avut succese pe acest tărâm pentru decorul foarte adecvat, realizat din rogojină, la un spectacol-coupé (anul trecut, Erwin Kuttler a fost premiat pentru aceasta la Concursul republican al tinerilor actori. Tot anul trecut, Olga Muțiu a executat un excelent decor din pînză de sac pentru un spectacol cu temă rurală).

Inovații servind fondului se pot găsi și în plastica grimei și a perucii. Să ne amintim în acest sens de felul în care Vahtangov a realizat *Turandot*.

Combactivi trebuie să fie regizorii și față de șabloanele statornicite la felurile genuri de spectacole. În comedie, regizorul trebuie să aibă curajul unei rezolvări ofensive față de text și public, cu sare și piper dacă e nevoie. În ultimul timp, de frica lui „prea mult“, în comedii se face prea puțin, strecurîndu-se umor „pince-sans-rire“ acolo unde textul cere hohotul copios, și atingîndu-se drama acolo unde ar trebui să vină zîmbetul. Presa se declară nemulțumită de felul în care au fost înscenate în ultima stagiune unele comedii prezentate pe scena Teatrului Național din București. Mi se par bine rezolvate comedii prezentate la Teatrul Muncitoresc, sub semnătura lui Lucian Giurchescu. Spectacolul Alecsandri, realizat de maestrul Finteșteanu și Sanda Manu la Studioul Institutului de Teatru, mi se pare excelent în genul lui; alt strălucit exemplu de rezolvare combativă față de șabloane a comediiilor ne-a oferit Teatrul Mossoviet, cu *Nevestele vesele din Windsor*.

* În ceea ce privește drama, ne-am saturat de drama rezolvată invariabil pe o profundă voce de piept, cu pauze pe care se execută o mișcare esențială; groaznice sînt și emoțiile-șablon, identic folosite de actor, o emoție în sine, o emoție în general, nu cea nuanțată cerută de un anume personaj dintr-o anume piesă, într-o anume împrejurare.

O altă lipsă este tratarea conformistă a pieselor lirice — rezolvate zaharat și zaharisit, pe o sensibilitate efeminată și cu mișcări de operetă fără arii. Nopti cu stele, becul de lanternă, puțină muzică și o lumină wasserblau, cei doi parteneri îmbrățișați sau așezați denivelat, cît mai plastic cu putință, iată cadrul. Floarea și stelele conțin în ele ideea de frumos; pentru un poet de azi, după 3.000 de ani de tocire prin întrebuintare, ele nu mai sînt argumente lirice. De ce să nu fim noi, regizorii, niște adevărați noi poeți ai scenei, și să ne

mulțumim a fi copiiți de litografii mediocre? După siropata *Cale lungă* a Teatrului de Stat din Brașov, Beligan, Perahim și actorii Teatrului Național din București au arătat, tot cu o piesă de Arbuzov, un alfabet liric contemporan.

Tragedia este uneori confundată cu o neîntreruptă izbucnire temperamentală, exilându-se orice urmă de luciditate, ignorându-se cu desăvîrșire învățătura lui Stanislavski despre schema-perspectivă a actorului și cea a rolului. Lacrimi peste lacrimi, pe scenă și în sală, par să facă deliciul unora dintre regizorii teatrelor din regiuni.

Toate aceste procedee perimate trebuie puse în rafturile recuzitei teatrale scoase din uz. Avem nevoie la fiecare piesă, nu de passe-partout-uri, ci de formele cele mai potrivite ei și nu altele. De fiecare piesă trebuie să ne apropiem pe altă cale.

Bineînțeles, iscodirea unor pregnante forme de expresie nu are nimic comun cu goana deșănțată după exhibiții regizorale, după etalări teribiliste, ostentative. Bunul simț, stricta necesitate, iată doar două dintre coordonatele care duc la o judicioasă subliniere a posibilităților de expresie. În orice caz, așteptăm o tot mai largă primenire a scenei cu ajutorul nenumăratelor posibilități pe care ni le oferă realismul socialist."

Ariana Kuner, de la Teatrul de Stat din Petroșani, Ovidiu Georgescu, de la Teatrul de Stat din Pitești, Harry Eliad, de la Teatrul de Stat din Ploiești, Dan Radu Ionescu, de la Teatrul de Stat din Timișoara, Eugen Aron, de la Teatrul de Stat din Botoșani, au abordat diverse probleme legate de munca lor în respectivele teatre, invocând date din experiențele proprii de colaborare cu autorii dramatici, cu colectivul artistic, cu directorul de teatru.

Hanns Schuschnig, regizorul secției germane a Teatrului de Stat din Sibiu, s-a oprit cu precădere la unele aspecte din activitatea acestui teatru, la preocupările lui legate de ridicarea măiestriei interpretative și de promovarea dramaturgiei în limba germană.

Farkas István, regizorul Teatrului Maghiar de Stat din Satu Mare, și-a fundat cuvîntul pe problema stimulării dramaturgiei originale contemporane.

FARKAS ISTVÁN:

„Fără dramaturgie originală de o înaltă calitate, nu poate exista mișcare teatrală înfloritoare”



„Permiteți-mi să vă expun cîteva observații, referitoare la dramaturgia originală contemporană. Nu pot să afirm că cunosc toate piesele originale contemporane, dar faptul că în răstimp de un an și jumătate am pus în scenă cinci piese originale — dintre care două premiere pe țară — cred că îmi dă dreptul de a lua aici cuvîntul. Cred că slăbiciunea autorilor noștri dramatici constă printre altele — cu toate succesele — în redarea încă schematică a realității.

Să luăm exemplul piesei *Nuntă mare* de scriitoarea Simon Magda. Autoarea cunoaște tema, cunoaște bine viața satului de azi, are un limbaj adecvat, dar acțiunea piesei este construită după o rețetă schematică, simplificatoare: aduci un țăran mijlocas, adaugi pe fiul mijlocasului, care se îndrăgostește de fata președintelui etc.

Există încă în practica dramaturgilor asemenea procedee simple și pre-judecăți, care pornesc de la troulle-ul scriitoricesc spre viață, și nu de la bogăția vieții la expresia artistică...

Sintem cu toții de acord că sarcina primordială a teatrului este sprijinirea noii dramaturgii, dar ar trebui precizat și faptul că dramaturgia are sarcina de sprijinire a mișcării noastre teatrale, plină de vigoare, care și-a cîștigat un binemeritat succes internațional cu piesele premergătorilor Caragiale și M. Sebastian, care, din păcate, nu au posibilitatea să ne scrie piese contemporane cu tematică majoră!... Piesa originală este piinea cea de toate zilele a teatrului, *fără dramaturgie originală de o înaltă calitate nu poate exista mișcare teatrală înfloritoare*. Dar, astăzi, la noi, este vădită superioritatea artei teatrului față de cea a dramaturgului. Și aici nu e vorba de lipsă de talent în dramaturgie, ci de atitudini și exigențe diferite. Gogol a scris *Revizorul* timp de zece ani, și nici măcar în al cincilea an nu l-a predat teatrului pentru că a vrut să dea o operă perfectă, și a reușit. Dar eu cunosc destui dramaturgi care au luat avansuri considerabile chiar și pe un început de idee, și din păcate cunosc teatre care au avut îndrăzneala de a oferi asemenea avansuri. De ce? Pentru că teatrul știe că are nevoie de piinea cea de toate zilele, în timp ce dramaturgul se poate mulțumi și cu... cozonac. Scriitorul se poate exprima în nenumărate forme, pe lingă piesa de teatru, în: roman, nuvelă, poezie, proză, eseu și chiar scenariu cinematografic sau radiofonic. Dar, regizorul nu are altă cale de exprimare decît textul pe care i-l oferă scriitorul. Deci, problema dramaturgiei este pentru teatru o problemă de viață și de moarte, în timp ce scriitorul cîteodată — poate inconștient — abuzează de acest lucru, dînd teatrului un material brut, pe care regizorul și actorii urmează abia să-l prelucrez.

După părărea mea, rezolvarea problemei esențiale nu stă în mîinile noastre, ci în mîinile scriitorilor.

Poate mulți, și în special scriitorii prezenți aici, îmi vor spune să mătur ograda mea, să vorbesc despre problemele mele regizorale, personale. Dar, permiteți-mi să spun că tocmai aceasta este problema mea regizorală cea mai acută.

Rezultatul bun pe care l-am obținut cu *Mielul turbat* s-a datorit în mare măsură faptului că toate ideile regizorale aveau susținere în textul dramatic: ideile scriitorului, mesajul piesei și-au păstrat întru totul actualitatea.

Ar fi bine dacă scriitorul și-ar ocupa din nou postul de neînlocuit în teatru, iar noi regizorii am discuta mai mult despre piese noi, interesante și emoționante, decît despre probleme de montare."

Pe aceeași problemă a obligativității regizorului de a ajuta la promovarea cu precădere a dramaturgiei originale, a luat cuvîntul și regizorul de la Teatrul de Stat din Constanța, Constantin Dinischiotu, spunînd între altele:

CONSTANTIN DINISCHIOTU:

„Printre diferitele sarcini ale regizorului trebuie să stea colaborarea cu scriitorul”



„Teatrul nostru a prezentat în ultimele două stagioni patru premiere pe țară. Nu putem să ne însușim părerea exprimată aici de tovarășul Radu Miron, că autori locali nu există, iar ceilalți nu vin. Nici la teatrul nostru nu s-a făcut prea mult pentru stimularea activității creației locale. Ne-am mulțumit cu Gr. Sălceanu, și atît.

Aș vrea să subliniez că ajutorul pe care ni-l dau organele locale de partid, în privința muncii la piesele originale, este foarte eficient. Cunoașterea deplină a realității regiunii noastre, exemplele ce ni se dau, sprijinul acordat ne ușurează realmente munca.

Socot însă necesar să mă opresc în mod deosebit asupra acestei probleme, pe care referatul a expus-o și care se referă îndeosebi la sarcina regizorului în promovarea dramaturgiei originale.

Între diferitele munci ale regizorului, cea mai importantă cred că este colaborarea dintre regizor și scriitor.

La Constanța, în munca noastră cu dramaturgul Mihail Davidoglu, la piesa *Urișul din câmpie*, ne-a fost de foarte mult ajutor acțiunea pe care a inițiat-o Comitetul regional de partid.

Faptul că a existat o consfătuire pe plan regional — așa cum s-a făcut cu muzicologii, cu pictorii, cu scriitorii — și cu autorii dramaticei a dat posibilitatea ca ei să fie informați despre realitățile din Dobrogea, și astfel, colaborarea noastră cu Mihail Davidoglu să se desfășoare în bune condiții. Faptul că toți cărora le-a fost repartizată munca pentru acest spectacol au avut ajutorul Comitetului regional de partid, faptul că am avut ocazia să dezbaterem în mod deschis problemele și să cunoaștem în amănunt situația de astăzi din Dobrogea ne-au condus la rezultate de care sîntem mulțumiți. Am avut o consfătuire cu autorul și cu secția de propagandă a Comitetului regional de partid, în cadrul căreia s-a dezbătut piesa.

Consider că, în adevăr, concursul pe care l-am avut din partea autorului în timpul acestui an m-a ajutat foarte mult și mi-a ușurat munca pe care a trebuit s-o duc în calitatea mea de regizor. El s-a desfășurat pe baza unor raporturi deschise, tovărășești, de prietenie, așa putea spune.

Alta a fost situația în ceea ce privește munca pe care am dus-o cu dramaturgul Alexandru Sever la piesa *Boieri și țărani*, pentru că aci autorul nu a admis nici o discuție, considerînd piesa mai presus de orice dezbateri în privința valorii ei.

Așadar, noi socotim că legătura strînsă dintre regizor și autor reprezintă o necesitate imperioasă în activitatea de fiecare zi, atîta timp cît vrem să aducem un sprijin efectiv în propagarea dramaturgiei noastre originale.

Noi socotim că din punct de vedere al muncii, colaborarea cu autorul, la Constanța, nu a fost totuși suficientă, deși s-au jucat în premieră spectacolul *Ovidiu* al lui Grigore Sălceanu și piesa *Zburați pescărușilor*, pe care o prezintă Teatrul Național din București în premieră cu titlul *Maria*."

Același punct de vedere al necesității unei temeinice dramaturgii originale pentru un teatru înaintat, cum este al nostru, a căutat să-l pună în lumină — între alte probleme abordate — și regizorul Miron Niculescu de la Teatrul Național „I. L. Caragiale”.

Invitați la acest seminar al regizorilor, actorii Romeo Lăzărescu, de la Teatrul de Stat din Arad, și Ion Lucian, de la Teatrul de Comedie, au adus cuvîntul actorilor. Ion Lucian și-a exprimat cîteva nedumeriri în legătură cu atitudinea și intervențiile unor regizori, spunînd printre altele: „S-au spus puține cuvinte despre rolul regizorului, de îndrumător, de conducător ideologic în colectivul teatral. Nu vă opriți la jumătăți de măsuri, tovarăși, asumați-vă sarcina de regizor pînă la capăt. Dv. sînteți cei care cristalizați stilul, profilul, concepția interpretativă a unui colectiv. Ca să nu mai vorbim de etică!” În continuare, vorbitorul a formulat unele cerințe privitoare la activitatea concretă a regizorului-pedagog, și anume: crearea unui climat artistic sănătos, realizarea unității stilului interpretativ, axarea spectacolelor în contemporaneitate, conturarea eroului pozitiv, afirmînd încrederea sa în forțele și perspectivele școlii romînești de regie. „Nu se pune problema — a încheiat Ion Lucian — cine a montat mai bine o piesă sau alta, ci, cine stăpînește mai bine limbajul scenic modern, cine e mai receptiv la fenomenele vieții; se pune problema cu ce dovedește fiecare valabilitatea și viabilitatea școlii romînești de regie.”

SANDA MANU :

„Spiritul partinic trebuie să călăuzească nu numai concepția spectacolelor, ci și comportarea noastră”



De problema eticii regizorului s-a ocupat regizoarea *Sanda Manu* de la Teatrul Armatei, care a analizat această latură importantă în stilul și concepția de muncă a unui director de scenă, pornind de la fapte concrete, din activitatea zilnică a teatrului în care lucrează, precum și din a altor teatre.

„Nu voi ataca în luarea mea de cuvânt probleme de estetică, metodă și creație regizorală — a spus regizoarea. Voi vorbi despre *etica regizorului*. În cadrul A.T.M.-ului, am mai stat la discuții sau consfătuiri între regizori, în care se dezbăteau diferite teme: regie și spirit de partid; regie și contemporaneitate etc.

Trebuie să-mi exprim regretul că la toate aceste întâlniri, de câte ori se încerca o analiză a muncii la Teatrul Armatei, problema se pune în felul următor: de ce Teatrul Armatei, care acum 12 ani și-a început activitatea cu perspective înfloritoare și a cunoscut o epocă de glorie cu primele spectacole revoluționare *Trenul blindat* și *Ruptura*, în ultimii șase ani este cuprins de somnolență, se prăfuiește și este treptat cuprins de spiritul mediocrității?

Adaug acestui aspect al problemei încă o întrebare: de ce tovarăsa *Sanda Manu*, despre care se spune că a făcut un spectacol bun, deschizător de perspective, cu *Poarta Brandenburg*, nu s-a depășit de la acea dată, deși nu a suferit de reumatism sau astenie nervoasă și nu și-a cheltuit timpul în concedii sterile la Sinaia, ci a continuat să lucreze în teatru? Mi se pare că răspunsul este același pentru amândouă întrebările, și anume: lipsa de combativitate.

Misiunea teatrului și a regizorului este prezentarea pe scenă a omului nou, a eroului zilelor noastre, a cărui principală calitate este spiritul combativ. Dar se pare că noi cunoaștem ce este spiritul combativ, prin definiția dată de dicționar, din lecturi sau din auzite. Pe noi, spiritul combativ ne ocolește sau, mai rău, îl ocolim noi. Iată, după părerea mea, una dintre cauzele principale pentru care Teatrul Armatei se prăfuiește și tovarăsa *Sanda Manu* este cuprinsă de comoditate: dorința de a trăi cât mai liniștit, mici lașități și mari nesincerități, concesiile făcute directorului, concesiile făcute actorilor, autorilor dramatici, secretarilor literari, cronicarilor dramatici, concesiile făcute în virtutea intereselor noastre personale. Într-un cuvânt, lipsa unei combativități cu adevărat revoluționare ne duce pe noi, regizorii, la oboseală și — e trist s-o spun — la mediocritate artistică.

Iată și un caz concret. La Teatrul Armatei, apare în repertoriu o piesă bună, o piesă pe care orice regizor dorește să o pună în scenă. Piesa este încredințată celui mai vîrstnic regizor al teatrului; i se impune o distribuție. Regizorul nu are încredere în ea și o refuză. Atunci, piesa este dată următorului regizor, cu cîțiva ani mai tînăr. Acesta acceptă piesa, ezită o lună de zile în privința distribuției, pînă ce în cele din urmă o acceptă așa cum este și începe să lucreze. Pe parcurs, își dă seamă că piesa nu poate să meargă mai departe. Vrea să renunțe la distribuție. Așta nu este cu puțință, și atunci renunță la piesă.

Piesa este încredințată atunci unui regizor și mai tînăr, și iată acum, lanțul slăbiciunilor: din cauza lipsei unui spirit cu adevărat combativ, cel mai vîrstnic a renunțat de la început, al doilea a renunțat după o lună, al treilea nu renunță deloc, merge cu piesa mai departe. Rezultatul este foarte trist: piesa se amînă. Se amînă premiera. De ce se amînă?

Și acum, depășind cadrul teatrului în care lucrez, aș vrea să fac câteva propuneri :

Ar fi cazul să nu mai distribuim, de exemplu, nevasta, decât în cazul când are talent. Și subliniez acest lucru cu trei linii. Ar fi cazul să nu distribuim pe nevasta directorului, decât în cazul când are talent. Subliniez aceasta cu cinci linii. Ar fi cazul ca directorul să nu mai facă traduceri în colaborare cu secretarul literar, decât dacă este foarte calificat s-o facă. Ar fi cazul să nu punem în repertoriu piesele criticilor, decât atunci când sînt foarte bune ; subliniez acest lucru cu zece linii. Ar fi, în sfîrșit, cazul să punem capăt concesiilor și să fim mult mai atenți la etica noastră, la spiritul partinic, care trebuie să călăuzească nu numai concepția spectacolelor, ci și comportarea noastră.

În legătură cu munca de pedagog, vreau să vă spun câteva cuvinte despre un teatru care nu a fost citat în discuțiile de pînă acum. Este vorba despre Studioul Institutului de Teatru și Cinematografie „Ion Luca Caragiale”. Foarte mulți regizori, care nu obțin rezultate după dorința lor în teatre, se întîmplă să obțină aceste rezultate la Institut. De ce ? Pentru că ei cresc acolo elemente tinere, cu scopul de a forma artiști-cetățeni înarmați cu spirit de partid, talenți și stăpîni pe mijloacele lor de expresie. De ce se întîmplă însă că acești tineri actori, după succesele obținute în Institut, plecînd în teatrele din regiuni, nu mai dau aceleași rezultate bune ? Părerea mea este că regizorii din regiuni nu sînt conștienți de faptul că aceste tinere elemente pot să întărească colectivul, pot să ajute teatrul, pot să-i îmborsăzeze stilul și să-i ridice nivelul artistic.

În încheiere, îmi permit să mai subliniez încă o dată — întorcîndu-mă la problemele Teatrului Armatei — lipsa regizorului animator, să cer, în primul rînd mie și colectivului în care lucrez, mai multă combativitate.“

Problemele muncii cu actorul au fost dezbătute și ele în cuvîntul regizorului Ion Maximilian (Teatrul de Stat din Timișoara). Referindu-se la abuzul de procedee tehnice în unele transpuneri scenice, în dauna adîncirii interpretării actricești, vorbitorul a spus :

„Desigur că se recurge uneori la fel de fel de mijloace tehnice: la podium,

la turnantă, la scări, la trecerea actorului în sală, însă cred că trebuie să ne străduim ca actorul să treacă în sală nu pe această cale, ci pe calea lui proprie. De aceea este important să cultivăm în actor ceea ce-l poate apropia de spectator, nu pe această cale, nu fizicește, ci prin valențele lui proprii.

Unii participanți au vorbit mult și neconcret



Mi se pare foarte importantă problema eroului pozitiv, problema personajului central, și care reprezintă o etică nouă într-o piesă. Mi se pare foarte potrivit ca acei actori care dispun de calități personale deosebite, de un farmec personal accentuat, să fie distribuiți în astfel de piese. Am citit în această privință în Stanislavski asemenea întrebări ale farmecului personal al actorului, pe care noi obișnuim să-l folosim mai ales în rolurile de comedie, în timp ce el trebuie utilizat, mai ales, acolo unde se cere o afirmare dramatică puternică. Mi se pare că la teatrul german din Timișoara izbînda spectacolului Explorie întirziată se datorează în mare parte folosirii în rolul comunistului Vintilă, a unui actor care dispune de inteligență și farmec personal.

Dar lucrul poate fi și greșit. Așa s-a întîmplat, de pildă, în spectacolul Pascaglia, la Timișoara, în care farmecul actorului respectiv era minor și canalizat numai spre efecte ieftine. De aceea, consider că tot acest angrenaj de preocupări în jurul actorului trebuie sesizat de către regizor. Actorul trebuie să devină un om al zilelor noastre, plin de calități spirituale, morale, cu o serioasă pregătire ideologică, politică."

Tovarășul Aurel Baranga, secretar al Uniunii Scriitorilor, a adus salutul conducerii Uniunii Scriitorilor și al secției de dramă. Vorbitorul s-a referit la raporturile care există între dramaturg și teatre, stăruind asupra faptului că, înainte de răspunderea regizorului, există munca și răspunderea autorului dramatic. El a înfățișat un scurt bilanț al lucrărilor realizate în ultimii ani, arătînd că în domeniul scrisului dramatic, s-au înregistrat o serie de succese, de care regizorul ar trebui să țină seamă cu mai multă căldură. Baremul celor două piese originale jucate de fiecare teatru de proză nu reprezintă de fapt nici curba ascendentă a dramaturgiei noastre la ora actuală, nici interesul vădit de marea majoritate a regizorilor noștri pentru dramaturgia originală contemporană. Vorbitorul a făcut apoi un călduros apel la cei mai apropiați colaboratori ai dramaturgilor — regizorii — pentru ca, în întîmpinarea mării sărbători: a 40-a aniversare a partidului comunistilor din țara noastră, să lanseze chemarea: „pe fiecare scenă, cît mai multe piese originale reflectînd epoca socialistă. O asemenea chemare, sîntem siguri, va da un imbold fiecărui dramaturg în munca lui grea și plină de răspundere“.



Unii actori prelind să fie distribuiți în anumite roluri, fără să se gîndească dacă sînt potriviți

— Și ce te face să crezi că ești persecutat?
— Mai întrebă? Nu vor cu nici un chip să-mi dea rolul lui Romeo și e rolul meu de 40 de ani!



D. D. NELEANU :

„Concepția regizorală înseamnă analiza conținutului de idei, detectarea ideii principale și determinarea suprasarcinii spectacolului”

Intervenind în dezbateri, regizorul D. D. Neleanu, directorul Teatrului pentru Copii și Tineret, a pledat pentru responsabilitatea ideologică și profesională a directorului de scenă. Începând prin a discuta sensurile noțiunii

de concepție regizorală și diversele ei interpretări, așa cum reies din unele articole semnate de regizori în presă, vorbitorul a încercat o analiză lărgită a etapelor muncii regizorale. Extragem unele idei din cuvîntarea sa :

„Concepția fiecăruia dintre noi despre regia de teatru se naște pe baza principiilor artei realismului socialist, înțelese, transfigurate prin prisma personalității respective.

Aceasta face ca, în configurația artei noastre regizorale, să existe personalități interesante și concepții asupra regiei diferențiate între ele.

Concepția regizorală înseamnă analiza conținutului de idei, detectarea ideii principale și determinarea suprasarcinii spectacolului; după cum înseamnă imaginea viitorului spectacol, care ia naștere în imaginația noastră, cu prevederea tuturor mijloacelor de expresie ce vor interveni în spectacol.

Concepția regizorală a spectacolului este, în fond, viziunea complexă ideologico-artistică a spectacolului, care ia naștere în gîndirea și imaginația regizorului.

Procesul nașterii și dezvoltării concepției asupra spectacolului se realizează treptat. Nu poți imagina totul deodată, nu poți cuprinde imediat toată bogăția unui text.

Pasiunea, răbdarea, studiul adînc, consecvent, al operei dramatice sînt condiții minimale și obligatorii pentru formarea unei concepții regizorale într-aripe, dar și pline de adîncime.

Odată cu începerea muncii pentru realizarea propriei tale viziuni regizorale, începi, de fapt, verificarea — în focul activității practice — a gîndurilor și imaginilor tale. Pentru aceasta, luciditatea, spiritul autocritic trebuie să constituie permanent un criteriu de muncă, condiție esențială întru asigurarea succesului. De atîtea ori îți dai seama, pe parcursul muncii, de fisurile concepției tale, sau realizezi cu amărăciune trădarea viziunii regizorale de către unul sau altul dintre actori, care, îmbătați de succese ieftine, minăți de un temperament nedisciplinat sau de încăpățînări copilărești, răstoarnă echilibrul dintre personaje sau denaturează chiar ideea.

În astfel de clipe, îți aduci muștrări tardive, din care sperii să înveți în viitor (așa cum am învățat și eu din experiența montării spectacolului *Scrisori de dragoste*).

De aci, concluzia firească ce se degajă în privința distribuirii forțelor actorești în spectacol.

Piatra unghiulară a spectacolului este ideea autorului, ideea politică, etică.

A sesiza această idee, a o descoperi, a o înțelege, a o iubi, a ți-o însuși, a lupta pentru ea, aceasta este prima sarcină a regizorului.

Acesta este, de fapt, și sensul pe care-l dă Stanislavski noțiunii de suprasarcină.

Totul pornește de la text, de la înțelegerea autorului, de la stabilirea poziției tale față de autor și față de ideile operei sale.

Dependența față de text nu trebuie însă înțeleasă ca o atitudine mecanică, de supunere oarbă.

Ideea descoperită și însușită cu pasiune de către regizor (înțeleg întotdeauna prin idei, marile idei ale umanismului socialist) îți stimulează imaginația, sensibilitatea și inteligența, în găsirea acelor mijloace de expresie artistică, ce ar putea s-o exprime în modul cel mai fericit, cel mai puternic.

Aici intervine însă corelația concepție-stil, care duce la interpretări regizorale variate ale aceluiași text.

În a doua parte a expunerii sale, regizorul s-a oprit la propria sa experiență în montarea piesei *Nila* de A. Salinski.

„A. Salinski — a spus el — a pus la temelia piesei sale două idei: *Prima idee*, care a devenit și suprasarcina spectacolului de la Teatrul Central al Armatei Sovietice din Moscova, este concretizată în pledoaria susținută de autor pentru încrederea în om, împotriva prejudecății în caracterizarea oamenilor, pentru analizarea adincă, plină de răspundere socială-cetățenească, a omului sovietic.

A doua idee, subordonată celei dintii, căreia i se dă amploare în text, este omagiul adus eroismului, subliniindu-se faptul că nu-i ușor să devii erou, că de cucerirea gloriei eroice este legată citeodată sacrificarea fericirii personale și, de multe ori, chiar sacrificarea vieții.

Cronicile sovietice și, pe urmă, vizionarea spectacolului în U.R.S.S. mi-au arătat foarte precis pe ce idee fundamentală a fost ridicată construirea *Nilei* la Teatrul Armatei din Moscova: ideea încrederii în om. Aceasta nu a însemnat înlăturarea celei de a doua idei a textului, ci subordonarea față de prima.

Eu am procedat astfel: din cele două idei, m-am oprit la a doua și am făcut din ideea măreției sacrificiului pentru patrie, piatra unghiulară a spectacolului.

Am năzuit să demonstrez în continuare: calitatea de erou se realizează pe drumul greu al depășirii permanente a propriilor slăbiciuni, sacrificînd, dacă e nevoie, tot ce ai mai scump, mai drag, intrînd în conflict aparent dar cu atât mai dureros, cu «dragii mei oameni sovietici» (cum se exprimă *Nila*).

Am închinat spectacolul demonstrării tezei că erou poate deveni oricare dintre noi. că datele curajului, ale eroismului, ale sacrificiului de sine pentru patrie există în fiecare dintre noi și că ele trebuie valorificate de propria noastră personalitate.

Asta nu a însemnat anularea în spectacol a ideii încrederii în om, ci numai trecerea sa pe planul al doilea.

De ce am preferat fundamentarea spectacolului pe această idee?

Am considerat cu toată răspunderea mea de artist-cetățean că este mai important astăzi să dau tineretului pilde puternice de eroism, să contribui la educarea sa în spiritul sacrificiului pentru patrie. În al doilea rînd, am ales această cale, determinat de realitățile patriei noastre, de faptul că noi trăim și construim în condițiile luptei de clasă.

Textul și spectacolul de la Moscova critică acele personaje care nu au vrut sau nu au putut să înțeleagă adevăratul conținut sufletesc al *Nilei*.

Desigur că spectacolul *Nila* la Teatrul Armatei de la Moscova este conceput și realizat în lumina realităților sovietice. În Marele Război pentru Apărarea Patriei, unul dintre factorii determinanți care au asigurat victoria a fost unitatea deplină de voință și acțiune a tuturor popoarelor U.R.S.S.

De pe aceste poziții, sigur că-ți poți lua dreptul să critici pe acei indivizi izolați care, din cauza unei gândiri comode, nu înțeleg să descopere în spatele aparentei, realul univers sufletesc al omului.

Or, eu, transfigurînd textul prin a doua sa idee, am rezolvat, și principal și concret, altfel spectacolul.

Micul Sașka, tratat acolo ca un ușuratic, pe aceleași replici, a devenit un mic patriot. Lizocika, care în spectacolul de la Moscova era prezentată ca o femeie comodă, leneșă, frivolă, fără reale calități artistice și care pleacă



— Ce-o fi vrut să înțeleagă regizorul, cînd mi-a spus că o să recit bine „Balada chiriașului grăbit“, fiindcă sînt în temă?

în brigada artistică pe front, mînată doar de interese meschine, a devenit la mine o tinerică zburdalnică, cochetă și naivă, care pleacă mînată de un patriotism sincer pe front și care suportă o certă evoluție etică pe scenă.

Aș dori să analizez de asemenea felul cum am conceput și realizat finalul piesei.

Finalul cerut de autor și realizat ca atare la Moscova este acesta: Nila moare necunoscută, considerată și după moarte o cătea nemțească. Numai Feodor, care a aflat adevărul, stă lingă ea, pătruns de mare dragoste și de mare respect. Ea moare, și cîntecul tînărului toboșar răsună ca un firicel, ca un reproș timid la adresa celor care nu au înțeles și nu au descoperit-o pe Nila.

Rezolvarea dată de mine a fost expresia ideii care m-a cucerit, care a devenit a mea, care, în consecință, m-a inspirat: Nila moare ca o eroină, oamenii care asistă la moartea ei nu știu nimic despre adevăratul ei chip. Dar ei simt totuși că ea moare într-un chip cu totul deosebit, care le impune respectul.

Moartea Nilei, despărțirea ei de Feodor, de „dragii ei oameni sovietici“, se petrece încet, calm, sobru, demn.

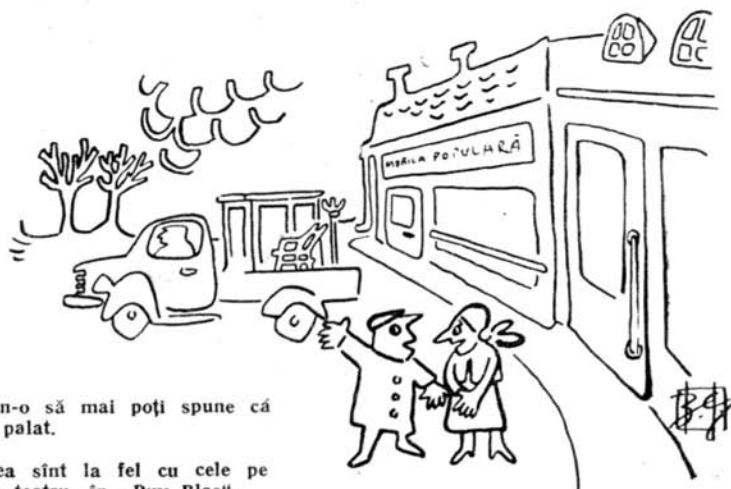
În clipa în care moare, izbucnește finalul Simfoniei a IX-a de Beethoven, optimist, puternic, închinat păcii și fericirii oamenilor pentru care și-a dat, în fond, viața, Nila. Cred că prin acest final, am fost consecvent cu ideea și suprasarcina spectacolului.

Am năzuit ca concepția mea regizorală asupra spectacolului Nila să capete viață scenică concretă de la prima la ultima scenă, iar finalul să însemne încheierea armonioasă a spectacolului conceput ca un tot întreg.“

George Teodorescu, de la Teatrul Evreiesc de Stat, a abordat problema relației regizor-colectiv, subliniind obligativitatea unei munci pedagogice cu actorul, și a stăruit la rîndul său asupra necesității promovării dramaturgiei originale.

În intervenția sa, profesorul Horia Deleanu, de la Institutul de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale“, a supus unei analize aprofundate, din punct de vedere al artei spectacolului, realizarea Teatrului Municipal cu piesa lui Gorki, Azilul de noapte, în regia lui Liviu Ciulei. După ce a arătat în amănunt care sînt elementele ce caracterizează această capodoperă și care a fost linia interpretativă dată pe scena teatrului mai sus menționat, vorbitorul a precizat:

Unii scenografi folosesc fără discernămint în spectacole, mobile din comerț



— Sofico, acum n-o să mai poți spune că n-ai un interior de palat.

— !!!

— Mobilele acestea sînt la fel cu cele pe care le-am văzut la teatru, în „Ruy Blas“.

„N-am fi insistat asupra acestor aparente detalii — viziunea scenografică, excesele de mișcare, accentele comice, evasigrotești — dacă ele n-ar fi legate de o importantă problemă de fond. Adevărata dinamică a *Azilului de noapte* este o dinamică de idei, concentrată în jurul unor acute conflicte politice, filozofice. Se propun în piesă mai multe soluții de viață: Natașa, prin existența ei, pare să pledeze pentru fatalism, Luca pentru infama «minciună consolatoare», Satin (și alături de el, Gorki), pentru credința în omul liber, demn. Din înfruntarea vehementă, pasionată, a acestor opinii, din ciocnirea lor continuă și progresivă, se ajunge la reliefaarea «adevărului vieții», la soluția valabilă a luptei pentru om și viitorul lui. Urmărirea acestui filon autentic al piesei duce la descoperirea marelui ei dinamism, care nu se cere suplinat de nici un fel de mișcări acrobactice, de nici un fel de exerciții fizice istovitoare.

Din păcate, în reprezentația de la Municipal s-a înlocuit în diverse locuri această dinamică *interioară* a piesei cu o spectaculoasă și destul de independentă dinamică *exterioară*, care a escamotat, uneori, sensurile majore ale lucrării gorkiene.“

A luat apoi cuvîntul Sică Alexandrescu — prim-regizor al Teatrului Național „I. L. Caragiale“ din București — care și-a axat expunerea pe ideea că :

„... a face o regie contemporană, cu adevărat contemporană, înseamnă a interpreta de o asemenea manieră textul autorului, încît — fără a-l denatura în esența lui — piesa sa să ajungă, prin interpretare, o pledoarie înflăcărată pentru idealurile umaniste ale socialismului și ale păcii.“

Lucrările seminarului au fost încheiate de tovarășa Constanța Crăciun, adjunct al ministrului Învățămîntului și Culturii, care a subliniat însemnătatea acestui eveniment în viața noastră teatrală, scoțînd în evidență totodată sarcinile noi ce revin oamenilor noștri de teatru.

Seminarul republican al regizorilor a fost convocat ca urmare a sarcinilor trasate în domeniul ideologiei de către cel de al III-lea Congres al P.M.R.

Partidul nostru duce o activitate continuă și rodnică pentru atragerea celor mai largi mase de muncitori în vederea înlăptuirii socialismului. Pe baza trainicelor transformări petrecute la noi — transformări sociale, ale relațiilor de producție existente, transformări culturale — a luat naștere și se dezvoltă morala nouă, socialistă. Relații noi, de colaborare tovarășească, vin să înlocuiască vechile relații antagoniste ale societății burgheze. Schimbările pe acest plan reprezintă însă un proces de lungă durată. Iată de ce sarcina centrală pentru oamenii de artă este să contribuie la desfășurarea cât mai rapidă a acestui proces, să-și îndeplinească obligațiile ce le incumbă în vederea dezvoltării conștiinței socialiste a oamenilor muncii.

Recent a apărut *Declarația Consfătuirii de la Moscova*. Acest document este o expresie a voinței colective și a experienței uriașe dobândite în munca lor de partidele comuniste și muncitorești din întreaga lume, în lupta lor pentru îndeplinirea principalului deziderat al zilei de azi: acela de a asigura pacea în lume.

Trăim în prezent epoca destrămării regimului colonial, epoca descompunerii capitalismului, epoca în care noi popoare pășesc pe calea socialismului.

Poporul nostru a adus și aduce o contribuție reală în lupta dintre cele două sisteme, în lupta pentru pace și progres.

Dezvoltarea vertiginoasă a țării noastre sub conducerea partidului, pe calea socialismului, și succesele celorlalte țări socialiste pot servi drept model și altor popoare care luptă pentru pace și libertate.

În aceste împrejurări, educarea comunistă a oamenilor muncii, formarea oamenilor noi în țara noastră, constituie o sarcină de mare răspundere. Datoria oamenilor de litere și de artă este în primul rînd să descopere mlădițele noului. În teatre, regizorii, ca principali animatori, sînt, din acest punct de vedere, cu deosebire răspunzători.

Seminarul și-a propus să realizeze o dezbateră creatoare în jurul unor probleme fundamentale pentru viața și activitatea teatrelor noastre, cum sînt cele privind aprofundarea ideologiei marxist-leniniste în regie și lupta pentru punerea în scenă la un înalt nivel regizoral a dramaturgiei originale contemporane.

Materialarele supuse discuțiilor, rod al contribuției active a o seamă de tovarăși din sectoarele de regie și critică, s-au bucurat de apreciere în rîndul participanților, întrucît temele alese au fost orientate spre problemele arzătoare ale regiei noastre de azi.

Seminarul regizorilor a fost un bun prilej pentru schimburi de păreri și discuții. El nu a urmărit să tragă concluzii ultimative și să dea soluții definitive problemelor ce-și găsesc, de altfel, o soluționare atotcuprinzătoare în cadrul concepțiilor partinice despre lume și viață.

Seminarul a fost, de asemenea, un prilej de informare a tinerilor regizori din regiuni, asupra unor spectacole bucureștene, programate însă nu ca spectacole desăvîrșite sau etalon, ci socotite drept creații scenice în măsură să determine un schimb mai viu de păreri cu privire la regia de teatru.

Seminarul a prilejuit pentru prima dată o întîlnire a tuturor regizorilor din țară în jurul chestiunilor de bază ale profesiei lor.

Discuțiile au avut, în general, un caracter serios; acest fapt adus la aprofundarea unor aspecte centrale de creație, punând în lumină preocupările fierbinți, sincere și hotărâte, ale multora dintre regizori, în analiza fenomenului teatral.

Au luat cuvîntul tovarăși care au adus contribuții constructive în dezbatere. Printre aceștia se numără: Lucian Giurchescu, Mihai Dimiu, Valeriu Moisescu, Ion Maximilian, Constantin Dinischiotu și alții. Totuși, luările de cuvînt nu au reușit în întregime să se refere la problemele centrale ale activității regizorale, să constituie analize mai adînci ale realizării unor spectacole. Unii vorbitori s-au mărginit la considerații de ordin organizatoric, iar intervențiile lor au avut un caracter tehnicist.

În cursul seminarului au fost făcute o seamă de propuneri care merită să fie reținute și studiate.

Trebuie să se rețină, de exemplu, propunerea care prevede necesitatea schimbului de păreri între regizori. De asemenea, trebuie să se rețină propuneri ca acelea privind îmbunătățirea metodelor de documentare a regizorilor și instaurarea unui climat creator în colectivele teatrale, ambele menite să întărească poziția militantă, partinică, a regizorului în creație.

Creația artistică, la cel mai înalt nivel, nu este cu puțință decît în măsura în care artiștii sînt pătrunși de ideile înaintate ale contemporaneității, dacă ei militează pentru propagarea acestor idei.

În această privință, prima îndatorire a regizorului este să găsească formele cele mai potrivite de colaborare cu autorul, o colaborare care să însemne sprijin reciproc, tovarășesc, pentru o realizare artistică superioară a spectacolului respectiv, — să lupte pentru ca dramaturgia originală să-și dezvolte neconținut patrimoniul.

O a doua datorie a oricărui regizor este de a se situa pe poziția militantă a contemporaneității, cînd pune în scenă un text dramatic. Fără a se avea în vedere acest lucru, spectacolele nu vor da rezultatele așteptate.

Un alt deziderat de care trebuie să fie pătrunși regizorii privește sarcina lor de a realiza un contact viu cu oamenii muncii, cu eroii pieselor și cu cei cărora li se adresează activitatea lor artistică, factor esențial în realizarea unei opere de valoare.

Succesul unui om de artă, succesul activității sale inovatoare, al întregii sale orientări ideologice și artistice, pleacă de la cunoașterea vieții, de la pătrunderea relațiilor noi create prin desființarea proprietății particulare și a exploatarei omului de către om. Este necesar ca regizorul să fie neconținut preocupat de dezvoltarea nivelului său ideologic și politic. Numai astfel va putea el să cîștige capacitatea de a discerne trăsăturile de conținut dominante, tendințele și limitele unei lucrări dramatice, numai astfel va putea să redea rezonanțele cele mai corespunzătoare unui text, pentru ca lucrarea artistică, devenită spectacol, să vibreze în conștiința oamenilor. Pentru a discerne aceste elemente esențiale ale lucrării dramatice pe care o pune în scenă, pentru a putea să desfășoare o activitate convingătoare cu actorii, regizorul trebuie să fie în primul rînd pregătit ideologic. El trebuie să știe să detecteze ceea ce este necorespunzător în conținutul piesei, trebuie să știe să elimine rezolvările formale. El trebuie să reușească să detecteze elementele ideologiei burgheze sau mic-burgheze, sub presiunea cărora este supus în activitatea curentă de creație, ca un fenomen normal al epocii în care ne aflăm. El trebuie să fie sfetnicul valoros al actorului, al dramaturgului, al colectivului teatral, în privința orientării ideologice.

În sfârșit, un regizor trebuie să fie un om de o înaltă și multilaterală cultură. El trebuie să fie la curent cu tot ce este nou, să citească, să studieze profund lucrările pe care le montează, să se preocupe ca prin cunoștințele și pregătirea lui, să determine un cadru de desfășurare inspirat acțiunilor pe care le pune în scenă. Este de datoria regizorului să cunoască trăsăturile particulare ale epocii și personajelor, psihologia, intențiile lor morale. Un regizor care nu învață, care nu se perfecționează din punct de vedere ideologic, cultural și artistic, un regizor care nu cunoaște realitățile țării noastre, care nu este la curent cu problemele culturii, ale dezvoltării istorice, care se mulțumește doar cu cunoștințele lui din trecut și nu trăiește legat de viața poporului este în pericol să rămână în urmă din punct de vedere artistic. Capacitățile lui artistice vor rămâne treptat în afara activității creatoare.

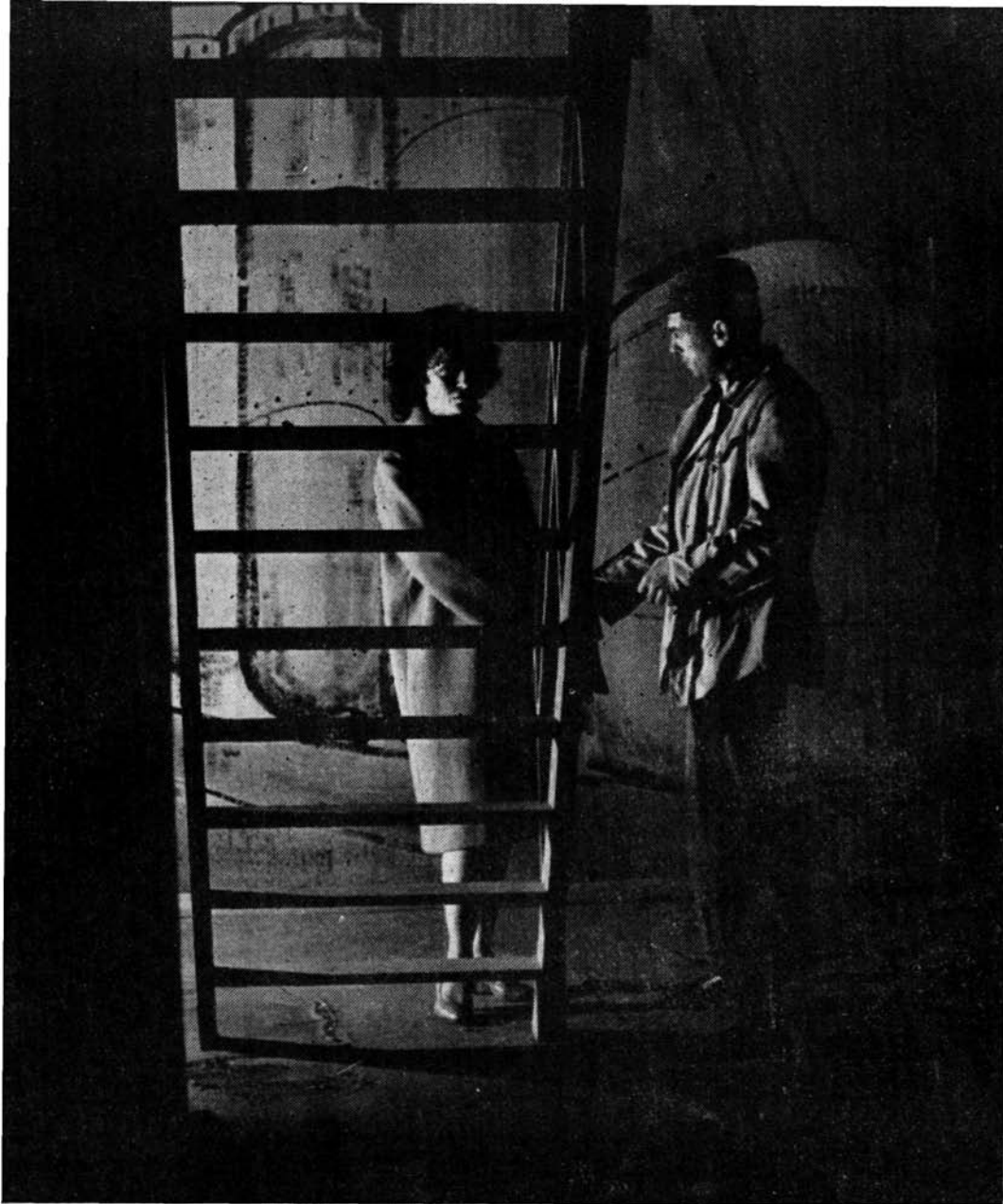
Un însemnat scop al seminarului a fost acela de a determina la regizori o poziție mai exigentă, mai partinică, precum și preocuparea necontenită de a-și dezvolta personalitatea artistică, de a-și desăvârși talentul și capacitățile creatoare, de a realiza spectacole mari, de anvergură. Cu toate succesele obținute în timpul din urmă, discuțiile purtate au subliniat că sînt încă puține spectacole care „să facă epocă”, spectacole de mare respirație artistică, deși pentru asemenea realizări există suficiente forțe latente în sectorul nostru regizoral.

Desigur, aici nu se pot da soluții, nu se poate susține teza, după care dacă un regizor a realizat un mare spectacol într-un anumit fel, acest spectacol trebuie să devină model de imitat pentru ceilalți regizori. În cadrul concepției marxist-leniniste despre lume, în cadrul realismului socialist, se pot găsi infinite modalități de rezolvare artistică a spectacolelor.

Este nevoie ca activitatea regizorală să fie punctată de mari și răsunătoare realizări. Unele de acest fel au fost obținute nu numai la București, ci și în țară. Există spectacole cu care ne mîndrim, spectacole rămase memorabile în istoria teatrului țării noastre. Cu toate acestea mai sînt realități de depășit. Întîlnim spectacole bune și spectacole slabe, chiar în cadrul aceluiași colectiv. Și asta nu se datorește lipsei de capacități a regizorilor și oamenilor noștri de teatru. Este mai degrabă rezultatul unui climat prea puțin exigent, prea puțin creator, rămas în urmă față de nevoile culturale, mereu sporite, ale țării noastre. Trebuie să determinăm o efervescentă de creație mult mai puternică în colectivele noastre, să deschidem focul împotriva stagnării, împotriva mediocrității, împotriva spectacolelor neglijente, pentru căutări creatoare, însoțite de dorința de a sluji marea cauză a educării comuniste a oamenilor muncii, pentru spectacole de mare respirație artistică.

În curînd se împlinesc 40 de ani de la întemeierea partidului. În prima parte a anului, către sfîrșitul stagiunii, va avea loc Decada teatrelor dramatice.

Fiecare colectiv teatral să se gîndească la modul cum va marca, din punct de vedere al realizărilor sale artistice, acest an al patruzecilea de la întemeierea partidului nostru. Este un motiv de mîndrie, o îndatorire artistică, cetățenească, a colectivelor noastre teatrale, ca, în cursul acestui an și în întîmpinarea Decadei teatrelor, ele să-și îmbogățească activitatea cu spectacole la baza cărora să stea piese originale, cu un profund conținut partinic, revoluționar, de actualitate, spectacole de mare anvergură. Acesta va fi răspunsul dat de oamenii de teatru exigențelor sporite, pe care partidul le pune în legătură cu contribuția pe care teatrul nostru poate și trebuie s-o aducă în formarea conștiinței comuniste a oamenilor muncii, în lărgirea orizontului vieții lor spirituale, a întregii lor activități creatoare.



PRIN TEATRELE DIN ȚARĂ

„FERESTRE DESCHISE“
de PAUL EVERAC

la Teatrul de Stat din Sibiu

(Direcția de scenă: Mihai Dimiu, Scenografia: Erwin Kuttler.)

În fotografie: Dorina Stanca (Virginia Sădeanu) și Ovidiu Stoichiță (Petre Urlea)

ACTIUNEA OFENSIVĂ A RÎSULUI

P

utem pretinde unei comedii, cu deplin temei, multe virtuți: să cauterizeze cu risul ei tot ce e rău și învechit, să fie luminoasă, optimistă, iar dacă obiectul satirei o cere, să nu economisească sarcasmul. Putem pretinde comediei lirism, hiperbole fantastice, exagerări îndrăznețe, ironii subțiri și supradimensionări grotești. Îi cerem să fie... veselă, dar ne vom abține întotdeauna de la judecata că o comedie bună poate fi banală și inofensivă.

Risul nimicește, dezarmează, demască. Desigur, se poate întâmpla să rîdem la o comedie în care eroii sînt, să zicem, un boxer timid în dragoste, un savant meticulos în laborator dar distrat în afară, mai mulți vecini buclucași, și așa mai departe. De ce nu? Doar risul sălășluiește într-un corn al abundenței. Numai că nimeni nu pierde și nimeni nu cîștigă de pe urma hazului mărunt, cu ascuțisuri de ceară. O dramaturgie a actualității nu se poate constitui dacă una din muzele ei, comedia, aplică lovituri „adînci” cît mușcătura de purice.

Comedia de actualitate este pronunțat angajată în conflictul dintre nou și vechi. Avem nevoie de comedii satirice plecînd de la viață, de la realitate, în cadrul luptei pentru înfrîngerea moralei și concepțiilor burgheze recrudescențe sau apărute sub înfrirea lumii capitaliste. Iar risul militant se poate naște numai din atitudinea curajoasă și intransigentă a artistului care, sesizînd originea și forma de manifestare a unui fenomen negativ, îi reflectă mărit imaginea pentru a-l lăsa în plin. În Raportul tovarășului Gh. Gheorghiu-Dej la cel de al III-lea Congres al partidului se arată că „formarea conștiinței socialiste și lichidarea influențelor educației și moralei burgheze este o sarcină de lungă durată”. De înțelegerea acestei sarcini în perspectiva ei, depînd în foarte mare măsură caracterul consecvent ofensiv al comediei, contribuția ei la victoria deplină a noilor raporturi umane și a principiilor de viață socialiste.

Oprindu-ne, în rîndurile de față, asupra piesei *Siciliana*, avem în vedere o comedie cu nimic banală și cîtuși de puțin inofensivă.

Inamicii pe care Aurel Baranga îi supune de astă dată efectului nimicitor al risului sînt cinismul, prostia, lipsa de sensibilitate, corespunzînd unor concepții de viață ostile entuziasmului creator al epocii noastre. Acești inamici se perindă cu pretenția de a învăța pe oameni cum să trăiască, mai exact, cum să viețuiască. Ei opun prezenței în rîndurile strînse ale constructorilor, filozofia dezertării, încercînd să convertească poezia în trivialitate și iubirea în valoare de inventar domestic. Baranga își ride — și ne face să rîdem fără îngăduință — de inamicii în așa fel așezați în focarul satirei, încît aparențele lor se volatilizează una cîte una: pentru că cinismul se drapează cu melancolia mării însingurări, prostia — nu cea patologică — este cu ifose, și lipsa de sensibilitate arborează chipul suferinței morale.

Nefiind vorba de simboluri și abstracții, este nimerit să arătăm că drama-turgul a conceput o piesă inspirată din realitatea zilelor noastre. Parțial luat, obiectul satirei vizează „disperarea” de cauză a unora din tinerii repartizați în provincie după terminarea studiilor universitare. Din acest punct de vedere, piesa este în mesajul ei nemijlocit o pledoarie pentru contactul cu viața adevărată, cu șantierul vast al construcției socialiste, unde nu există locuri de elită și locuri ignobile, un argument artistic pentru contribuția activă a intelectualului la construcția socialismului.

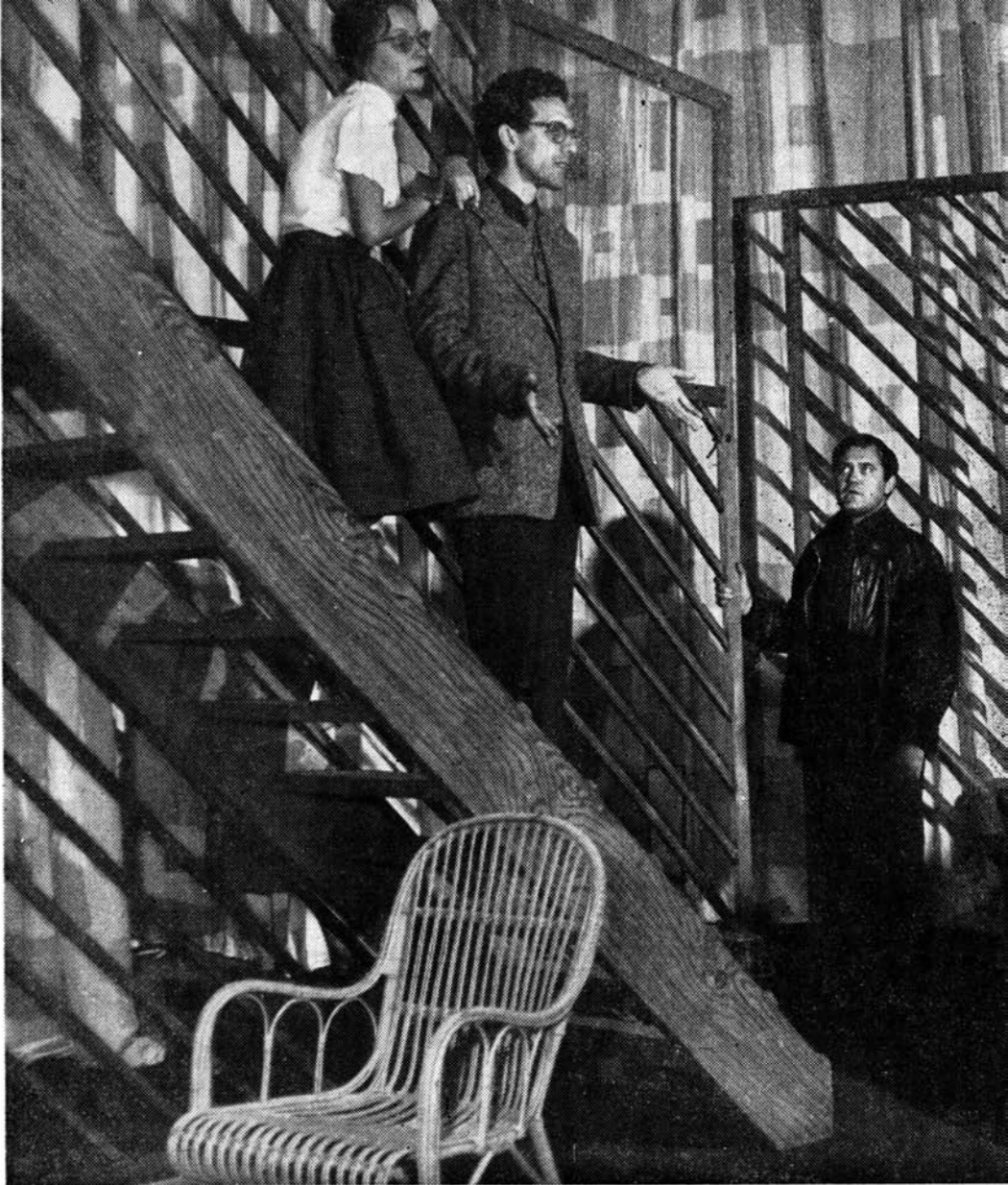
Nu mai dintr-o greșită înțelegere, textul acestei comedii a putut fi calificat, de către unii comentatori, drept inactual. Este nelogic să reproșezi unui autor nerealizarea unei teme pe care, de fapt, nu și-a propus-o. Baranga n-a urmărit să scrie un poem dramatic închinat majorității covârșitoare, devotate muncii, a generațiilor de absolvenți, ci, nu mai puțin eficient, a supus satirei tipuri retrograde din rîndul acestora, în sensul relevant la recentul Congres al Uniunii Tineretului Muncitor, în Raportul tovarășului Virgil Trofin: „Marea majoritate a absolvenților facultăților se îndreaptă cu bucurie spre locurile de producție unde sînt repartizați, hotărîți să-și pună toată puterea de muncă, toată capacitatea în slujba poporului și înfloririi patriei. Din păcate, mai există însă și unii absolvenți care, chiar cu prețul schimbării profesiei, își caută locuri de muncă comode. Este necesar ca asemenea manifestări să fie combătute cu toată tăria, ca nedemne pentru un intelectual de tip nou, socialist“. (s.n.)

Siciliana răspunde tocmai unui astfel de deziderat. Dincolo de fabula piesei, asistăm la o dezbatere actuală despre responsabilitatea față de viață, de colectivitate și față de propriul destin. Baranga notează sub titlu: „farsă lirică“. În adevăr, așa e piesa. Pe canavaua ei, mijloacele trepidante ale farsei își dau mîna cu surîsul poetic. Dar fondul polemic al concepției piesei, dezbateră ce o cuprinde ne îndreptășesc să vedem în ea mai mult decît atît.

A releva adevăruri grave, iscate de viață, pe canavaua unei farse, a demasca cu toată seriozitatea răul social prin caractere comice, a exprima logica devenirii sub forma convențională a comediei satirice, nu este numai o chestiune de măiestrie. O comedie care neagă, fără să afirme, un autor pentru care risul este măciucă, dar nu și mistrie, se află în contradicție cu trăsăturile ce definesc contemporaneitatea operei de artă. Comediile lui Aurel Baranga, *Mielul turbat* și *Siciliana*, degajă un rîs luminos și tonic, un rîs conștient de forța societății pe care o ridicăm și încrezător în biruința idealurilor ce ne stau în față. Amintiți-vă panica birocraților din *Mielul turbat*. Cu cine se află ei în conflict? Cu inițiativa și talentul maselor, cu spiritul creator al oamenilor simpli, pentru care progresul tehnic înseamnă o punte spre viitor. În ce carusel acoperit de ridicol se învîrtesc purtătorii de mînece, carierişti, impostorii și toți acei încurcă-lume, în momentul cînd presupuse anceta a gazetariilor le amintește de forța demascatoare a opiniei publice. Cîtă siguranță în calmul cu care secretarul de partid așteaptă ca ei să se prindă în propriile plase. Și ce superioritate morală relevă patosul deschis la umor al inovatorului ignorat de birocrați, care hotărăște să facă ordine la cabinetul tehnic. Iată de ce chestiunea, confuză încă pentru unii, dacă integritatea artistică a comediei satirice nu este cumva minată de prezența dramatică a unui erou pozitiv, a primit aici o replică în sens contrar. *Siciliana* își are și ea fauna ei. De altă natură și pe alte coordonate. Cei satirizați: plictisiți, angoasați, cinicii, obtuzii, profitorii sînt la rîndu-le angajați într-un carusel al pigmeilor. Factorul ofensiv în conflict, exprimînd tăria, înălțimea și forța de atracție a eticii comuniste, aplică sancțiunile meritate purtătorilor de cuvînt ai concepțiilor și moralei burgheze, fără ca în scenă să apară, fizic, figura unui om înaintat al zilelor noastre. Eroul pozitiv însă există. Acesta este risul, risul combativ, și chiar o prezență umană, certă, chiar dacă ea acționează determinant din culise.

Societatea tinerilor, se știe, este un climat cum nu se poate mai propriu discuțiilor despre muncă, dragoste, viitor. Am arătat că Baranga provoacă în *Siciliana* întîlnirea mai multor tineri. Bebe Valsamache și Fifi Androne — principalii eroi — aduc cu ei la această confruntare pe cei apropiați fiecăruia prin dragoste, prietenie și preocupări diurne. Ce îi animă și încotro se îndreaptă?

Tînărul Valsamache, de pildă, se mulțumește cu puțin. După o carieră studentescă plină de accidente la învățătură, posedînd, se vede treaba, cunoștințe care încap pe o pagină de hîrtie, el simte, la douăzeci și patru de ani „netrăiți și dornici de viață“ chemarea ... marilor bulevarde. Repartizarea în producție, la țară, îi apare ca un atentat adus liniștii personale și vederilor sale despre dulceața existenței scutite de orice eforturi responsabile. Părinții săi i-o înlesnesc, păcătuiind din greu. Sloganul lui Bebe este: „Vreau în București!“ La Aproz, la Circ. la O.S.T.A., oriunde, numai acolo unde i se cere să pună umărul, nu. Pentru început s-ar putea crede că el întruchipează tipul șmecherului de mîna a șaptea. Treptat însă ni se dezvăluie arborînd convingeri, formulînd principii și judecăți în probleme cardinale... Se înțelege, judecăți false, „principii“ incompatibile cu morala socialistă și „convingeri“ de un cinism nedisimulat. Optica acestui personaj asupra realității din jur este la cheremul unei tinereți lipsite de tinerețe.



căptușită cu vată și amestecată de voluptatea confortului fraudulos. Așa fiind, diploma de inginer agronom i se pare agentul patogen al unei „maladii psihice grave, cu sfârșit fatal”.

Lângă Bebe Valsamache stă de gardă împotriva furtunilor vieții, prietenul său. Nichi, zis Nikaloe, teoretic student, practic repetent, un imbatibil cunoscător al dispozițiilor în vigoare, pe care le invocă la momentul oportun. Pe lângă faptul de a fi dispus oricând să consilieze în chestiunile cele mai delicate, cu o candidă lipsă de morală, Nikaloe întrușipează, în absența unui ideal de viață călăuzitor, perfectă sterilitate, vioiciunea de suprafață, nulitatea fără drept de apel.

În primele tablouri, dramaturgul a construit o comică reacție în lanț: Bebe mobilizează inventivitatea lui Nikaloe întru obținerea „pașaportului” pentru Bucu-



Aspect de la repetițiile piesei „Siciliana” de Aurel Baranga, la Teatrul Național „I. L. Caragiale”. De la stînga la dreapta: Sînda Toma (Muki), Mihai Fotino (Niculae Dumitrescu), Dem. Rădulescu (Tiberiu Cezar Sicoșan), Coca Andronescu (Fifi Androne) și Florin Vasiliu (Constantin — Bebe — Valsamache)

rești. Acesta ațîță focul prea iubitoarei mame a prietenului în suferință — „mamă Jeni” — care, împărtășind necondiționat disperarea odraslei sale, îl amenință pe Tache (soț, tată, dar mai ales director în Ministerul Agriculturii) cu ostilitățile, dacă nu va ști să pună în mișcare influența sa pentru salvarea unicului fiu de la „înecul” în provincie. Tache Valsamache preferă liniștea în familie, de aceea strecoară o vorbuliță, două, unde crede că trebuie. Aici, reacția ia sfîrșit, după cuvenita punere la punct, cam incomodă pentru prestigiul lui Tache...

Aceasta este, ca să spunem așa, așezarea în pagină. Evenimentul care propulsează acțiunea, prilejuind desfășurarea și cunoașterea mai consistentă a caracterelor, se declanșează legat de apariția unei tinere, Fifi Androne, absolventă a Facultății de medicină din Cluj. Motivele pentru care Fifi premeditează, la

rindu-i, ancorarea în Capitală se deosebea de cele ale vârului ei, Bebe Valsamache. În principiu, Fifi nu are nimic de obiectat împotriva plecării la țară. Ambiția de a se stabili în București pornește de la un calcul care privește destinul... sportiv al logodnicului ei, Tiberiu Cezar Sicoșan, campion absolut la șah pe întreg Ardealul, unde, nemaiaivind adversari, el este chipurile amenințat cu stagiarea. Fără să împărtășească dispoziția sumbră a tinărului Valsamache, Fifi vede soluția în aplicarea principiului tactic șahist de atac... „Siciliana“. Un fapt — din păcate nelămurit — este că cele citeva locuri rezervate în Capitală promoției lui Valsamache sînt destinate numai absolvenților căsătorii. De aici își trage Fifi, prin asociație cu „apărarea siciliană“, ideea: înscenarea unei căsătorii pur formale cu agronomul, necesară angajării ambilor în București, după care își va putea remorca logodnicul din Cluj în Capitală, pasămite pentru afirmarea lui ca șahist pe scară republicană. Bineînțeles, în urma îndeplinirii formalităților antecalculat de divorț cu Valsamache. Urmind unuia consiliu dat de Nikaloe, căsătoria se oficializează la țară, în chiar satul Rîpele, unde fusese repartizat agronomul.

Ca să ne menținem în terminologia piesei, cei trei „pioni“ pe tabla hazardului — Bebe, Fifi și Nikaloe — evoluează pînă la acest punct al piesei ca adepți ai unei morale nedemne și vătămătoare. De la „principiile“ lui Bebe, de genul: „Nimic nu e urgent pe lumea asta... E oportun“, sau „N-am încredere decît în absurd!“, pînă la „tactica“ lansată de Fifi, și de la acestea la aprobarea deplină a lui Nikaloe („jurist“), se întinde o pistă de scaieți și bălării pe care risul o desțelenese.

Întîlnirea cu realitatea concretă a satului este determinantă în precizarea concepțiilor de viață ale eroilor. Ideea dramaturgului a fost de a confrunta universul viu, captivant, fremătător de energie și tinerețe, al unui colțișor anonim de țară, unde se reflectă ca cerul în picătura de apă înaintarea construcției socialiste, cu lumea măruntă, pustie de idealuri și frumusețe, a celor care dezertează din fața marilor răspunderi.

La casa de oaspeți din Rîpele, unde tinerii căsătoriți locuiesc provizoriu, Bebe se clustrează în dorința de a nu stabili nici un contact cu existența cotidiană a satului, pe care îl disprețuiește „a priori“. În acest timp, Fifi descoperă, uimită, viața. Oriunde își îndreaptă pașii prin sat, tinăra doctoriță întîlnește noul.

Nu asistăm la peregrinările sale, dar o ascultăm povestind pasionat, reportericește, despre faptele vii și oamenii interesați pe care i-a întîlnit. Cu aceasta, disputa dintre Bebe și Fifi este deschisă. El afișează blazarea, exemplifică închistarea ostilă ecourilor solicitante ale muncii și construcției, întîmpinîndu-și partenera cu ironie rece. Ea absoarbe, treptat, aerul tare al realităților satului, răspunde chemării de a îngriji de sănătatea oamenilor la dispensar, zboară dintr-un loc într-altul. Sarcasmelor lui Bebe le răspunde cu umorul sănătos al celor optimiști. El manifestă inapetență, închide obloanele pentru a se putea contempla numai pe sine, refuză spațiul rustic. „Spune-mi, te rog, vaca aia de sub fereastra mea muge așa în mod obișnuit, sau se află actualmente într-o situație specială?“ — întreabă inginerul agronom, aflat el însuși în „situația specială“ de zeflemist obosit. Fifi aduce cu sine proștepe, elan, bucurie. Din suita impresiilor culese pe măr-turisite de Fifi se încheagă imaginea satului, cu care sîntem pînă la urmă familiarizați. Figura din culise a tinărului președinte de sfat, Damian, revine deseori în discuție, asociată fiecărei activități de construcție obștească la care doctorița se referă.

Mînuind procedeul constituirii indirecte, prin evocare, a peisajului social și uman al satului, Baranga s-a lăsat totuși furat în prea mare măsură de entuziasmul primelor impresii ale eroinei sale. Ceea ce face ca „universul salubru“ pe care ea îl descoperă — actualitatea însăși — să apară într-o lumină ușor idilică. Peste tot, la Rîpele, oameni minunați, fără cusur, un cotidian festiv care nu amintește de asprimea și contradicțiile inerente luptei pentru afirmarea noului. Înțelegem că Fifi pășește pragul acestui univers și la apelul romantic al dragostei ce i-o inspiră tinărul președinte de sfat. Cu toate acestea, regretăm ce este facil și neaprofundat în felul cum eroina ne comunică observarea vieții.

Deși nu a fost consecvent în conturarea eroinei sale, Baranga a înzestrat-o cu o doză de inteligență și farmec, conferindu-i, în ultima parte a piesei, o replică promptă și ofensivă în raport cu personajele ridiculate.

Cît privește dragostea, ea este intimă dezbaterii la care piesa invită, premisa fiind un poncif: există mai multe feluri de a iubi. Aici trebuie să amintim două împrejurări. Prima se referă la Bebe Valsamache. În primul act, tinărul

nostru ni se relevă îndrăgostit (omul unei singure iubiri, cum se intitulează, afectînd candoarea) de o obscură cîntăreată, pentru el genială, care îl adoră (cum își închipuie naiv), fără să se decidă a-i deveni soție. Și aici avem de-a face cu un „principiu”: căsătoria cu un agronom îi apare „adoratei” (al cărei nume, Muki, exprimă totul) ca un impediment în calea realizării sale artistice, deși mai tirziu natura răului se dovedește a sta în maniera ei nepărtinitoare de a-și oferi grațiile... „Dragostea” pasageră merge pînă acolo, încît îl înșeală pe Bebe cu Nikaloe — amic foarte „săritor” — și încă la Ripele, unde au venit în vizită și trag un „ce” profit din concursul de împrejurări. Bebe însuși se îndreaptă spre altceva. Cea mai bună sancțiune adusă cinismului său este că se îndrăgostește de-a binelea de propria și prezumtiva lui nevastă, tocmai în clipa cînd atitudinea lor față de viață se desparte radical.

Cea de a doua împrejurare se referă la logodnicul în folosul căruia Fifi a pus la cale căsătoria lui-generis. Campionul de șah Tiberiu Cezar Sicoșan dă în vileag, cînd sosește la Ripele (neclarificat suficient asupra mariajului logodnicei sale), că descinde din cele mai întunecate hăuri ale prostiei omenești. Nu este de mirare că Bebe și Nikaloe — cituși de puțin lipsiți de păcate, altminteri isteți — văd în el un „imbecil total” și se amuză pe socoteala lui, fără eforturi de subtilitate. Baranga conferă eroului bătut la Sebeș o atît de amarnică obsesie a combinațiilor șahiste, încît ești tentat să antipatizezi acest joc de finețe și concentrare.

Din respect cazon pentru forme, Sicoșan tremură la gîndul că va lua „de soată o femeie divorțată” — pe Fifi. Asta ar fi „o rană sîngerîndă”, pentru că hirtia de divorț este „ca o diplomă cu peceti”. Dacă totuși se va căsători, el va urma să se poarte cu autoritatea unui feudal.

Ceea ce a urmărit Baranga, în relațiile dintre aceste trei personaje, a fost — și a reușit să devină — o interesantă confruntare a tinereții înaripate și farmecului feminin (Fifi Androne), cu două din alternativele aceleiași probleme: uritul în viață. Aceste alternative sînt prostia (Sicoșan) și cinismul (Bebe). Actul III al piesei este consacrat adîncirii și finalității dezbaterei care se naște de aici. Sînt cele mai bune pagini ale piesei, limpezi, solicitante, de un umor acut.

Am schițat deja cîteva ipostaze ale imbecilului turnat în Sicoșan. Prostia lui nu e oarecare. Ea se însoțește cu egocentrismul, cu ifosele siguranței de sine, și pretinde să demonstreze ireproșabile convingeri morale. Vestea că Fifi s-a măritat i-a jignit nu sentimentele, ci vanitatea.

Sicoșan nu are de obiectat împotriva iubirii, numai că el o vede după preceptele apostolice, goale de conținut.

Întrebările ce i le pune Fifi conțin tot atîtea răspunsuri; psihologia greoaie a interlocutorului ei nu poate sau nu vrea să le înțeleagă. Unei minți plate îi este interzis accesul la imaginație, la visare. Pentru Tiberiu, „Mersul trenurilor” este un ghid cu indicații riguroase. Atît. Pentru Fifi, el este „o carte cu secrete, cu aventuri și cu visuri”. Prin setea ei de reverie, eroina piesei lui Baranga se întilnește cu visătorii lui Sebastian, dar pe alte unde. Ea visează prezentul, din care anul 2000 „nu poate să lipsească”. Prostia îi face pe oameni grosolani. Eventualitatea de a o pierde pe Fifi se consumă la Tiberiu într-un solilocviu edificator: „Tiberiu Sicoșan, mare măgar ai fost să scapi așa mîndrețe de fătucă din unghie...”

Finalitatea acestui dialog este previzibilă: Fifi îl dă pe ușă afară, cu demnitate senină, pentru totdeauna.

Baranga a creat cu Tiberiu Cezar Sicoșan o chintesență a imbecilului, un tip, am spune, antologic, al cărui strămos ilustru este profesorul Marius Chicoș Rostogan. Dar tocmai din modul cum e conceput acest personaj derivă una din deficiențele serioase ale piesei. Într-adevăr, nu poți să nu te întrebi — și e surprinzător că autorul însuși nu s-a întrebat — cum s-a putut înșela atîta vreme Fifi asupra logodnicului astfel „înzestrat”? Oricît de superficială ar fi fost, oricît de puțin ar fi cunoscut oamenii... Idiotul din el se trădează de la primul cuvînt pe care îl rostește. Sîntem puși, împreună cu eroii piesei, în fața esenței lui Sicoșan („imbecilul total”), dar nu și a aparențelor de natură să explice dragostea și devotamentul tinerei femei, care o împing la o infracțiune morală de tipul căsătoriei înscenate. Lipsind de justificare psihologică dragostea lui Fifi pentru campion, autorul lasă să planeze asupra eroinei sale principale — în fond purtătoarea mesajului piesei — trăsături care-i contrazic în mare

măsură caracterul, trăsături derutate în lumina evoluției sale. Alăturată imaginii lui Sicoșan, Fifi apare, împotriva intențiilor autorului, echivocă.

Cît privește scena explicației dintre Fifi și Bebe, în care el expune un „credo” al cinicului nu mai puțin perfect decît este Sicoșan imbecil, aceasta e pregătită și motivată de tot ce se întîmplă anterior.

Valsamache îi cere lui Fifi să abandoneze obiectul inițial al întîmplătoarelor lor comuniuni și să transforme căsătoria fictivă, într-o realitate. La baza ei ar trebui să stea nu un sentiment puternic, ci acceptarea, din comoditate, a întîmplării. Unui cinic nu-i stă bine să fie liric. Deși iubește pe Fifi altfel decît pe Muki, Bebe îi înfățișează cu sînge rece concepția sa, neagră, despre fericire. Fifi este prevenită cu privire la Bebe. Îi cunoaște concepțiile, s-a izbit de cinismul lui, a constatat în mai multe rînduri optica sa deformă asupra vieții. De aceea, îi vine ușor să-i completeze cu ironie abia reținută gîndurile, dîndu-i iluzia că „marșează”. Replica o dă îndreptîndu-se, fericită, spre dragoste, spre omul adevărat, viu, puternic. Ea se decide să rămînă în sat din dragoste pentru munca anonimă, dar rodnică, în al cărei freamăt l-a întîlnit pe Damian.

În rînd cu tinerii satirizați se află și unii părinți. Cazul „băiatului mamei” este — în ce îl privește pe Bebe — și cazul „mamei băiețașului”. Madam Jeni e incapabilă să gîndească un lucru pozitiv în legătură cu creșterea și formarea fiului ei pe un drum cînstit de muncă și strădăanii personale. Ironia autorului se îndreaptă mai ales către unghiul utilitarist din care ea apreciază meritele bărbatului.

Respectabilul tată (care își susține fiul cu „pile”), madam Jeni, ca și Anton Androne (pentru care plecarea lui Fifi la țară „echivalează cu o dramă”) au un mod comun de a gîndi, dictat de spiritul mic-burghez ce le este înrădăcinat. Abuzul de influență, profitul, parvenitismul sînt termenii care le definesc fizionomia. Citiți cum își vorbesc Tache Valsamache și Anton Androne despre trecut, cînd „ce era simplu, era simplu, și ce era complex, era complex”, și despre ziua de azi, cînd o chestiune poate „să ți se pară la început foarte simplă... și în fond să fie complexă”, puțînd să te aștepți chiar ca „cel mai complex lucru să fie complex numai în aparență, și în fond... să fie simplu”. Dialogul este caragialesc și fixează în focarul satirei figurile uzate ale acelora care au pierdut nu numai înțelesul unor lozinci și noțiuni, dar și înțelegerea asupra realităților zilelor noastre.

Sancțiunea rezervată soților Valsamache — trecerea lui Tache de la Ministerul Agriculturii pe postul de administrator al stației de montă din Rîpele — este o ilustrare, în termenii comediei, a unor realități desprinse din actualitate.

Dezbaterea angajată în piesă se reazemă pe o inventivitate pronunțată a situațiilor comice, pe caracterul lor imprezizibil, susținute de replica vie, spirituală, definitorie din punct de vedere caracterologic. În legătură cu intriga piesei se pot naște cîteva nedumeriri, rezultate din existența unor puncte mai obscure. Este greu să ne imaginăm, de pildă, de ce locurile rezervate în București absolvenților de la agronomie sînt destinate numai celor căsătoriți. Există oare un asemenea criteriu, neselectiv, în practica repartizării studenților? Afară de aceasta, nimic nu justifică îngăduința cu care cei doi eroi și compania, retrași la Rîpele, sînt găzduiți la casa de oaspeți a sfatului popular, unde s-au instalat ca la moșie.

Ultimul act al comediei constituie apogeul ei totodată (cu alte cuvinte, nu este „lipit” unui conflict deja consumat, cum putem întîlni pe ici pe colo); și din acest punct de vedere, ne place suplețea cu care Aurel Baranga a convertit farsa, situațiile burlești, la un climat liric, atît de propice unor semnificații etice.

În numărul viitor, vom continua însemnările noastre asupra comediei „Siciliana”, în lumina spectacolului Teatrului Național din București.



**simpaticul
charlie**

PAMFLET DRAMATIC DE HORIA ARAMĂ

Horia Aramă și-a început activitatea literară în 1950, cu lucrări destinate celor mici, între care și câteva plachete de poezii. De curând, a publicat volumul de versuri *De la om la om* (Editura Tineretului).

Cu pamfletul dramatic *Simpaticul Charlie* (scris în anul 1959), pe care-l publicăm în numărul de față, Horia Aramă își face debutul în dramaturgie.

PERSONAJELE



Charlie; Tipul; Till; Senior; Junior; Roșcovanul; Sașiul; Fata cu părul vopsit; Mașinistul; Florida; Libera Morales; Felice; Luiz; Tăcutul; Profesorul; Savantul; Asistentul; Brigitte Klemens; Ole Klemens; Polițistul; Telefonul; femei; crocodili; maimuțe ș.a.

1.

Prolog

Un reflector străpunge întunericul pe care s-a ridicat cortina. În lumina lui îl zărim pe Charlie legat de scaunul pe care șade. Are, cu toate acestea, o atitudine degajată și obraznică.

CHARLIE: Vă salut, doamnelor și domnilor! Dați-mi voie să vi-l prezint pe Charlie, aci de față și la dispoziția dumneavoastră. E un om liber de prejudecăți, gata să ia viața în piept și să i se suie în călcâi! Eu sint Charlie...

Să nu vă inducă în eroare faptul că mă vedeți în postura aceasta. Țara mea e țara tuturor posibilită-

ților, și dacă am dorit să fiu legat de acest scaun, am fost legat! Dăpre ce țară vorbesc? Dar e ușor de presupus. Vorbesc de A...storia, o țară super, extra și ultra, unde se parvine în doi timpi și trei mișcări!

Cînd i-am părăsit pe bătrînii mei și provincia, le-am spus: „O să auziți de mine!” Și așa se va întimpla... Trec peste lacrimile mamei și avertismentele tatei. Pentru un tînăr lipsit de prejudecăți toate astea-s fleacuri. Principalul este drumul pe care voi ajunge. Căci voi ajunge, asta e sigur. Altfel, pentru ce ne-am mai afla în țara tuturor posibilităților?

Poate că nu m-aș fi prezentat în fața dumneavoastră dacă trustul „Gră-

dina paradisului" n-ar fi descoperit niște hirtzoage care dovedesc negru pe alb că pământul pe care bătrînii mei îl lucrau de 30 de ani, cu convingerea că e al lor, aparține de fapt trustului. Firește că pe bătrînii chestia asta i-a indispus. Eu însă am rămas plin de admirație pentru geniul în afaceri pe care l-a dovedit trustul. Fiindcă Charlie e un om obiectiv, el recunoaște meritul fiecăruia. Așa ne-a învățat la școală...

Fără un ban în buzunare, bătrînii mei se dovediră tare plicticoși. Nu ne-am mai putut înțelege. Tata m-a bătut la cap toată vara: „Du-te și muncește!” Pentru ce să muncești? Pentru ca miine să vie alt trust și istoria să se repete? Și apoi, uitați mereu că ne aflăm în țara tuturor posibilităților. Ca să ajungi, nu de munca e nevoie, ci de cap, îndrăzneală și nervi tari! O să vi-o dovedesc, bătrînilor! O să vi-o scriu pe un cec! Laoparte din calea lui Charlie, om liber și fără prejudecăți, cetățean al Astoriei!

2.

Un pariu

Totul ca mai înainte. Se joacă în continuarea prologului.

ROȘCOVANUL (din întineric): Ce papagal!

SĂȘIUL (idem): Asta o să ajungă! Țin-te bine, Charlie!

CHARLIE (i-a privit pe fiecare acolo unde se află, în întineric): Vă mulțumesc, domnilor!

(Un alt reflector ne dezvăluie un șir de trei paturi metalice suprapuse. În cele două de sus, Roșcovanul și Sășiul, tolăniți).

ROȘCOVANUL (un tip ironic): Încă nu ți s-a urit cu încercarea puterii?

CHARLIE: Nici vorbă.

SĂȘIUL (un îngăun): Ești un tip, șefule!

ROȘCOVANUL: Ce te dai bine pe lingă el? Cînd o să ajungă, nici n-o să te mai cunoască.

SĂȘIUL: Ce rost ar avea să ne mai cunoască? Să ne dea de pomană?

CHARLIE: Bravo, Sășiule! Viața trebuie privită așa cum e! Nu vă promit deloc că atunci cînd o să am un Buick la scară, o să-mi deschid buzunarul pentru voi! Asta n-ar mai fi libertate! Și pe urmă, sîn-

teți atît de mulți că ați putea seca și cel mai garnisit buzunar!

ROȘCOVANUL: Oho!

SĂȘIUL: Are dreptate!

CHARLIE: Puneți-vă în situația mea. Inchipuți-vă că am devenit bancher și că într-o noapte îmi spargeți banca înseamnă că trebuie să vă cer socoteală pentru încălcarea prieteniei noastre de azi?

SĂȘIUL: Desigur că nu!

ROȘCOVANUL: Dar poliția o s-o chemi? Poate că n-o să te lase inima!...

SĂȘIUL: Ba o s-o cheme! Cum să n-o cheme, dacă e lovit în avutul lui!

CHARLIE: Bineînțeles că o să chem poliția, nu puteți avea nici o pretenție la mine în privința asta. Ori ne păstrăm libertatea de acțiune, ori o dăm dracului!

SĂȘIUL: „Libertate de acțiune!” Al naibii de bine mai sună!

ROȘCOVANUL: Dar ai să tragi în noi?

CHARLIE: Dacă o să fie nevoie, o să trag. Mai bine păziți-vă pielea!

ROȘCOVANUL: Vezi să nu fim noi primii, Charlie!

CHARLIE: Se poate și așa. Libera concurență!

SĂȘIUL: Ce cap, domnule, ce cap!

ROȘCOVANUL: Te-ai înverzit de admirație, Sășiule!

SĂȘIUL: Zău, Charlie, nu vrei să te dezleg? Ai stat destul. E miezul nopții!

ROȘCOVANUL: Nu te grăbi. Mai sînt zece minute.

SĂȘIUL: Ei, dacă mai sînt zece minute...

ROȘCOVANUL: Pariul e pariu!

SĂȘIUL: Charlie, tu nu spui nimic?

CHARLIE: Nu merită să-ți răspund!

SĂȘIUL: Charlie asta e dat dracului.

L-ar băga la apă și pe tat-su, dac-ar ieși din asta o jumătate de coroană. Merită să-l jupoi nițel, dacă se pricopsește. Pe cuvînt, Charlie, mi-ar face plăcere, odată, să-ți aduc aminte de mine!

CHARLIE: O să-ți pregătesc din vreme un scaun electric! Și pentru Roșcovan, altul!

ROȘCOVANUL: Ce face? Un scaun electric? Pentru mine? Sășiule, asta nu știe cu cine vorbește...

SĂȘIUL: Nu știe, Roșcovanule. Bagă de seamă, Charlie!

ROȘCOVANUL: Vezi să nu cunoști tu un scaun electric! Acuma, pe loc, astă seară!

CHARLIE: E prea târziu, copiii mei. Astă seară nu ies. Și-apoi, scaunul electric nu funcționează în fiecare zi. ROȘCOVANUL (*care e pe ultimul pat, se ridică în picioare*): Și dacă ți-ai demonstra contrariul?

CHARLIE: Încearcă!

ROȘCOVANUL (*coboară*): Sașiule, nu-mi dai o mină de ajutor?

SASIUL: Se poate, șefule? (*Coboară și el.*)

ROȘCOVANUL (*plimbându-se prin fața lui Charlie, cu mâinile în buzunare*): Adu firele!

SASIUL (*încântat*): Repetăm experiența?

ROȘCOVANUL: Da! Poate nu știi, domnule bancher, despre ce e vorba. Trebuie să te informez că înaintea dumitale sforăia în patul de jos un domn bine. O victimă a concurenței, ajunsă în acest lăcaș al filantropiei unde se doarme contra citorva psalmi achitabili în rate. Imaginează-ți că sforăitul lui ne deranja! Așa încât am realizat un dispozitiv. La semnalul meu, domnul era pus la priză. Să vezi cum înceta să sforăie! Ca prin minune!

SASIUL: În schimb, începea să injure. Știa el cu cine are de-a face. Dar niciodată nu și-a dat seama cu ce arme luptăm! Până la urmă și-a mutat reședința la alt azil!

CHARLIE: Și ce-mi povestești mie toate astea?!

ROȘCOVANUL: Sașiule, spuneai că e isteț băiatul!

SASIUL (*a venit cu capetele firelor*): Mi se pare că m-am înșelat.

ROȘCOVANUL: Domnul meu, vom face o repetiție generală a execuției dumneavoastră pe scaunul electric!

CHARLIE: Profitați de faptul că sînt legat!

ROȘCOVANUL: Recunoaște că ne-ai rugat să te legăm!

CHARLIE: Acum ajunge! Dați-mi drumul!

ROȘCOVANUL: Mai sînt cîteva minute! O să pierzi pariul! Pe noi nu ne deranjează poziția dumitale, Charlie. Stai liniștit, iar noi o să-ți facem legătura cu toate centralele Astoriei!

CHARLIE: N-am de gînd să ajung pe scaunul electric! Ăla e rezervat pentru voi!

SASIUL: Nu se știe, băiatule! Sîntem în țara tuturor posibilităților!

ROȘCOVANUL: Ai prejudecăți față de scaunul electric? Socoți că nu

e democratic? Înseamnă că te dezici de tot discursul tău dinainte.

CHARLIE: Nu. Nu mă dezic de nimic. Trebuie să am nervii tari. Să îndrăznesc. Nu-mi pasă de voi! Dați încoace firele!

SASIUL (*cu o ezitare*): Să i le dau?

ROȘCOVANUL: Dă-i-le!

SASIUL: Lasă. L-ai speriat destul...

ROȘCOVANUL: Ce-i, Sașiule, te-ai înduișat? Acționează, Sașiule!

CHARLIE: Gura! Dați încoace firele! Acum vreau eu! Dați-mi firele, am zis! Mîine o să-mi cereți să vă scap de adevăratul scaun electric în amin-tirea ăstuia! Nu vreau să vă fiu dator cu nimic. Dați firele încoace!

SASIUL (*cu fața la public*): Dumnezeule, cum o fi pe scaunul electric?...

ROȘCOVANUL: O să vezi îndată! (*Ia din mâinile Sașiului un fir și-l întinde lui Charlie.*) Ține strîns! (*Charlie apucă cu teamă primul fir. Ceilalți îl privesc încremeniți. Roșcovanul aduce spre cealaltă mină a lui Charlie cel de-al doilea fir. Il apropie foarte încet, concentrat și serios. Charlie are un mic reflex de apărare, apoi apucă smucit firul. E desfigurat, transpiră, privește în gol. Sașiul își înghite saliva, fără a-l privi.*)

ROȘCOVANUL: Ei, cum e?! Cum e, Charlie? Răspunde! Vorbește! (*Urlă.*) Vorbește, Charlie! (*Charlie se cutremură, se chinuiește, totuși pe cît cu putință nu exteriorizează. În cele din urmă, Roșcovanul îi smulge firele din mîini. Charlie rămîne pierdut, cu ochii mari, în timp ce Roșcovanul îl dezleagă febril, vinovat.*)

ROȘCOVANUL (*cu o voce străină*): Ai cîștigat... pariul...

CHARLIE (*nu l-a auzit*): Acuma știu... Acuma știu... (*Se ridică. Alt ton.*) Sînt liber? Liber! Și știu ce am de făcut!

3.

Primul capital

O cabină telefonică. Poate un copac. Nici un alt decor. Charlie se plimbă cu mîinile în buzunare. Sașiul e lungit pe jos, se joacă cu un pai.

CHARLIE: Principalul e să faci capital. Fără capital nu se poate!

SASIUL: Capital, capital. Din predicile tale nu iese capital.

CHARLIE: Poate că din predica asta o să rezulte totuși ceva.

SASIUL : Șefule, ce-o fi cu mașina
aia ? (Arată în culise.)

CHARLIE : Pe ea o mășor și eu,
Sașiule, numai că nu bat toba.
(Tare.) Așa că principatul e să faci
capital, băiete ! Ascultă-mă pe mine !
Ți-o spun cu toată convingerea...

SASIUL : Nu e nimeni pe-aici, de-
geaba joci teatru !

CHARLIE : Ce teatru, Sașiule ? Vor-
bești de parcă tu ai avea capital !
(O ia spre mașină.)

O VOCE (nu se știe de unde) : Hei,
lasă mașina în pace !

(Charlie încremenește. Sașiul e tot
la pământ. Amândoi cercetează discret
în toate direcțiile.)

SASIUL : Cred că am înnebunit.

CHARLIE : Tot ce se poate, Sașiule,
tot ce se poate... (Se plimbă zgo-
motos în direcția contrară mașinii,
apoi se întoarce tiptil în direcția ei.
Sașiul nu s-a urnit din loc.)

VOCEA : Mai încet, iubitu !

CHARLIE (oprindu-se) : Care ești
acolo ?

VOCEA : Eu.

CHARLIE : Și ce vrei ?

VOCEA : Să ocolești mașina mea cât
mai pe departe !

CHARLIE : Ieși la lumină, să te văd,
și vorbim noi pe urmă.

(Ușa cabinei telefonice se deschide.
Interiorul ei prezintă un spectacol
ilar : este îndesat cu trupuri omenești,
în cele mai curioase poziții, subordona-
te intenției de a încăpea cât mai
multe într-un spațiu minim. Este o
mică distracție a tinerilor astorieneni.
Așa cum sint înghesuiți, nu se poate
ști care din ei vorbește.)

PRIMA VOCE DIN CABINA TELE-
FONICĂ : Hei tu, ăla care umblă
după capital ! Ia vino-ncoa.

CHARLIE (se apropie) : Ce v-a apucat,
scumpilor ?

(Sașiul este ascuns de ușa cabinei.
Cu timpul se poate face nevăzut în
direcția contrară mașinii.)

A DOUA VOCE DIN CABINA TELE-
FONICĂ : N-ai mai văzut sportul
ăsta ?

A TREIA VOCE DIN CABINA TELE-
FONICĂ : Trebuie să fie de la țară...

PRIMA VOCE : Ești fermier ?

A DOUA VOCE : Sau ai stat la ră-
coare în ultimele șase luni ?

CHARLIE : Vedeți că pot să vă sno-
pesc în orice poziție v-ați afla !

PRIMA VOCE : Mai domol ! Crezi că
nu te-am văzut dînd tîrcoale ma-
șinii ?

CHARLIE : E a voastră ?

PRIMA VOCE : A mea !

CHARLIE : S-o porți sănătos.

A TREIA VOCE : Băieți, cred că ar
mai încăpea unul !

PRIMA VOCE : N-ar fi rău !

A DOUA VOCE : Vrei să ne sufo-
căm ? Să ne rupem picioarele ? Nu
mai e loc.

PRIMA VOCE : Ba da, se poate. Să-și
mai strîngă burtă, grăsunul !

A DOUA VOCE : Nesuferitul !

CHARLIE : Nu-ți jigni adversarul cînd
nu poate să riposteze ! Nu e spor-
tiv !

A TREIA VOCE : Ți-am spus să mai
luăm pe cineva cu noi.

PRIMA VOCE : Nu mai era loc în
mașină.

A DOUA VOCE : Parcă aici este
loc...

PRIMA VOCE : Lasă gura ! Capita-
listule, nu-ți suride o monedă de
cinci coroane ?

CHARLIE : Banii înainte !

PRIMA VOCE : După. Suie aici.

CHARLIE : Unde vreți să intru și eu ?

PRIMA VOCE : Suie-te deasupra. S-a
mai făcut loc. Un picior mi-l bagi
mie pe sub braț. Altul îl ții îndoit
sub piept și stai aplecat. Mișcă.

CHARLIE : Să vedem. (Execută miș-
carea, reușind, după destul chin,
să intre și el în cabină.)

A TREIA VOCE : Bravo, capitalistule !

PRIMA VOCE : Ai fost la înălțime !

CHARLIE : Sint !

(Încep cu toții să cînte un marș
foarte energic, fără cuvinte. Din par-
tea opusă mașinii intră o trecătoare
masivă, îmbrăcată modest. Văzînd ca-
bina tixită, se apropie. Cîntecul se înte-
țește, obraznic. Ea așteaptă cu răbdare.
În fine, tac.)

TRECĂTOAREA : Și dacă aș avea de
dat un telefon ?

A DOUA VOCE : Și dacă te-am ruga
să dispari ?

TRECĂTOAREA : Și dacă nici nu
mi-ar trece prin cap să nu-mi dau
telefonul ?

A DOUA VOCE : Și dacă l-ai da din
altă parte ?

TRECĂTOAREA : Feciori de bani gata !
Nu vă e rușine ! (Toți rid.) Vă scot
eu de acolo ! Țsta-i telefon public !

A TREIA VOCE : Scoate-ne !

(Trecătoarea începe să-i tragă afară,
de pîr și de urechi. Dar tinerii sint
eroici, nu se lasă ! Țipă în schimb cit
ii ține gura.)

VOCILE : Nici mama nu m-a ure-
cheat așa ! Abuz de putere ! Să se
respecte legile ! Freza mea cea nouă !
(Trecătoarea gîfii de efort și bos-
corodește și ea.)



TRECĂTOAREA: Vă rup urechile!
Vă smulg creștele! Pușlamalelor!
(A obosit. Se oprește. Își trage su-
fletul.)

PRIMA VOCE: Armistițiu!

TRECĂTOAREA (din nou energic):
Dați-mi receptorul!

A TREIA VOCE: I-l dăm?

PRIMA VOCE: Dă-i-l!

A DOUA VOCE: Nu mai scăpăm de
ea... (O mină îi întinde receptorul.)
Ce număr să formez?

TRECĂTOAREA: B 04.

A DOUA VOCE: Doamna e servită.

TRECĂTOAREA: Alo, poliția? În
parcul de distracții au apărut iar
pușlamalele! Au umplut cabina te-
lefonică dinspre sud. Grăbiți-vă!
(Către băieți.) Mulțumesc. (Le dă re-
ceptorul. Unul din ei fluieră a pa-
gubă. Trecătoarea dispăre.)

A DOUA VOCE: O ștergem sau în-
fruntăm riscurile?

CHARLIE: Pentru cinci coroane, nu
merită!

(În această clipă, Sașiul, care s-a
întors tiptil cu o rangă, trîntește ușa
cabinei și o proptește sau o zăvorește
cu rangă. Apoi o șterge în pas alergă-
tor.)

SASIIUL: Vă salut, campionilor! (Iese.
Curînd se aude mașina pornind și
departîndu-se. Cei din cabină încep
să strige.)

VOCILE: Ce-i asta? Mașina! Au fu-
rat mașina! Hoții! Deschideți! Ce-o
să zică tata...

(Totul e întrerupt de fluierăturile
puternice ale poliției.)

4.

Charlie cere un sfat

Față de cortină. Charlie și Tipul.

TIPUL: Hei, Charlie! Mi-a vorbit
Roșcovanul despre tine. Povestea
lucruri nemaipomenite! Că ai făcut
o săptămînă de închisoare cu niște
distrugători de cabine telefonice;
și că în toată această săptămînă de
închisoare ai reușit să păstrezi asu-
pra ta o monedă de cinci coroane!

De necrezut! Ce gardieni erau acolo?

CHARLIE: Am ținut banii sub limbă.

TIPUL: De aceea merg prost treburile
în Astoria. Ia să văd moneda.

CHARLIE: Uite-o.

TIPUL: Prezintă urme de mușcăături?

CHARLIE: Nu știu. Aș vrea însă să-ți
cer un sfat. Roșcovanul spune că
dumneata ești omul care-mi trebuie.
Moneda asta e primul meu capital.

N-am de gînd să-l pierd ca un gură-
cască, sau să-l ronțai sub formă de
acadele. Vreau să-l investesc. În-
vață-mă.

TIPUL: Dacă înțeleg bine, intențio-
nezi să procedezi ca orice bun asto-
rian care, punînd mîna pe o co-
roană, face din ea două și pe urmă
patru în tot atîtea ore! Perfect!
Minunat! Ești omul pe care-l vi-
sam! Să vedem ce se poate face
cu cinci coroane...

Se poate, de pildă, să-i depui la o
casă de economii. Cu un procent de
unu la sută pe an, coroanele tale
se vor dubla... în o sută de ani!
Cam încet...

Se poate să joci la bursă! Dar nu-i
o afacere sigură. Acțiunile scad în
ultima vreme...

A! S-ar putea să-i donezi pentru
înmormarea țării! În cazul acesta
aranjez eu: cele cinci coroane pot
să producă douăzeci. Depui banii,
chemăm un reporter să imortalizeze
clipa, scrii un articol, eu iau jumă-
tate, reporterul un sfert și tu restul...
Uite că tot la cinci coroane ajungi.
Nu face.

Ai putea să te asociezi cu alți tineri
care dispun de un capital asemă-
nător! Cu forțe unite ați putea
forma o societate particulară pentru
protecția tinerelor fete... Dar cine
o să vă îndrepteze vouă soarta
fetelor... Și apoi, de unde să iei
tineri cu capital? Altceva...

Poate că ar fi mai bine să inves-
tești banii într-un instrument muzi-
cal. O trompetă veche sau așa ceva.
Și să dai concerte nocturne în cartie-
rele de locuit. Cine vrea liniște, să
plătească!... Ei, ce zici, Charlie?
Merge?

CHARLIE: Ai o mulțime de idei,
dar nu sînt de mine. Mie îmi place
să lucrez în stil mare.

TIPUL: Cu cinci coroane? Pentru
asta e nevoie de idei proprii, nu îm-
prumutate! Ia dă încoace moneda.
(Îl apucă de mînă.)

CHARLIE: Ce-ți trebuie? (Bagă mo-
neda în gură.)

TIPUL: Oare consultația mea nu tre-
buie plătită? (O directă aplicată
cu eleganță aduce moneda în palma
Tipului.) Doriți restul?

CHARLIE: Banditul! (Se renește asu-
pra Tipului. Acesta îi aplică o nădu
lovitură, care-l lungeste pe Charlie
la pămînt. După care, tacticos și
elegant...)

TIPUL (iese cu un): La revedere,
Charlie!

Charlie primește un sfat

Broul miliardarului Senior. În fața genului finanțelor, lacheul casei, Ernst.

ERNST: A venit un tânăr, domnule. Charles Free. Nu are cărți de vizită.

SENIOR: Introdu-l, dar rămii alături, Ernst.

ERNST: Da, domnule. (Iese. Năvălește fiul miliardarului, în vîrstă de 14 ani. Tatăl său îi spune Junior. Are un revolver.)

JUNIOR: Sus miinile, domnule Senior!

SENIOR: Poftim?

JUNIOR: Trebuie să repet?

SENIOR: Încetează, Junior, cu jocurile tale prostești. Trebuie să între ceva.

JUNIOR: Acum nu mă joc! Sus miinile, papa!

SENIOR (le ridică): Junior, e îngrozitor...

JUNIOR: Știu, nu ți-e teamă decît că o să între mama și o să mă vadă!

SENIOR: Cruț-o pe mama, băiete! A avut destule dezamăgiri.

JUNIOR: Mai ales cu tine, papa. Dar asta-i altceva. Scoate o mie de coroane.

SENIOR: O mie? Ai înnebunit? Ce-ți trebuie suma asta?

JUNIOR: Îmi trebuie, și gata.

SENIOR: Junior, nici nu-mi trece prin cap să-ți dau o asemenea sumă!

JUNIOR: Atunci o să-ți treacă prin cap bucățica asta de plumb!

SENIOR: Lasă frazele din romanele polițiste! Dacă îmi ceri azi o mie de coroane, ce-ai să-mi ceri peste cinci ani?

JUNIOR: O să vedem, pa. Deocamdată mă mulțumesc cu o mie.

SENIOR: Ei bine, nu!

JUNIOR: Sus miinile! Să știi că nu glumesc!

SENIOR (le ridică iar): Nu striga, puiule, că te aude mama!

JUNIOR: Las' s-audă!

SENIOR: Dar știi bine că nu-i fac nici o plăcere pozele tale!

JUNIOR: Nici ale tale, papa! Și dacă vreau, mă duc la mama și-i spun că te-am amenințat cu revolverul, că ai leșinat și ai o criză de inimă!

SENIOR: Să nu faci una ca asta! Ea nici nu bănuiește cum te dis-

trezi tu! Lasă dracului jucăria aia, Junior!

JUNIOR: Mai domol, tată, că te aude mama!

SENIOR: Ai dreptate, Junior. Dar o mie de coroane nu pot să-ți dau.

JUNIOR: Atunci o să-mi iau singur! Sus miinile! Nici o mișcare! Unde-s cheile de la casa de bani?

SENIOR: Pentru nimic în lume! N-ai decît să tragi! Te dezmoștenesc!

JUNIOR (cedînd): Dar de ce nu ascultîi rugămintea băiatului tău? Domnul Kindergarten n-ar fi procedat așa!

SENIOR: Poate că nici Kindergarten-junior n-ar fi procedat ca tine!

(De la ultima amenințare, Charlie, care a intrat în birou, asistă la această scenă, mascat de o ieșire a zidului. Ascultă cu mult interes.)

CHARLIE: Vai de capul tău, Charlie! Și te mai consideri în pas cu vremea...

JUNIOR: Ei, ce facem? Mă duc la mama sau îmi dai cheile?

SENIOR: Uite ce-i, îmi inchipui că ai exagerat suma ca să-mi poți storcea cît mai mult.

JUNIOR: Nu te mai recunosc, tată! Ești de-o inteligență scilpitoare!

SENIOR: Cu cît te mulțumești?

JUNIOR: Jumătate.

SENIOR: Prea mult.

JUNIOR: Nu uita că am un revolver!

SENIOR: Nu uita că am o poliție!

JUNIOR: Doar n-o să-l dai pe fiul tău pe mina poliției!

SENIOR: Dacă fiul va trage în tatăl său...

JUNIOR: Bine, bine. Să zicem patru sute.

SENIOR (îi dă banii): Ia-i! Nici un cuvînt mamei. S-ar necăji grozav. Și lasă-mi jucăria aia.

JUNIOR: Nu, că-mi trebuie și data viitoare! (Iese.)

CHARLIE: Așa, Charlie: se poate spune că ai primit o lecție...

(Se întoarce la ușă, bate și intră pentru a doua oară. Intră însă și lacheul.)

ERNST: M-ați chemat?

CHARLIE: Nu, domnule! (Lacheul iese, bănuitor. Charlie înaintează.) Bună seara, domnule.

SENIOR: Vă ascult.

CHARLIE: V-aș ruga să răspundeți la o întrebare, domnule Senior. Ce părere aveți despre Abraham Lincoln?

SENIOR: E o anchetă? O părere excelentă. Ne ajută mult pe piața mondială. Un element indispensa-

bil reclamei pentru Astoria. Astfel, e destul de inactual. Dacă și-ar permite cineva să aplice azi ideile lui Lincoln în Astoria, până în trei luni ar fi pe scaunul electric!

CHARLIE (a notat): Știi că și eu gîndesc la fel? Nu m-aș apuca deloc să aplic ideile lui Lincoln. Dar bătrînul este indispensabil reclamei pentru Astoria. După cum vedeți, am notat cuvintele dumneavoastră.

SENIOR: Încîntat. Asta a fost tot?

CHARLIE: Nu, domnule. Un grup de oameni care gîndesc la Astoria a inițiat o acțiune de mare importanță: ridicarea unui monument al lui Lincoln. La Capetown. Tocmai al lui Lincoln! Și neapărat la Capetown!

SENIOR: Ideea mă lasă rece. Lincoln în Uniunea Sudafricană! Ar însemna să vorbim despre libertate unei mase de oameni care trăiesc într-o semisclavie! Asta ar fi împotriva libertății lor! Trebuie lăsați să-și trăiască viața!

CHARLIE: Am spus Capetown! Dar nici nu era vorba de Uniunea Sudafricană... ci de un mic port din Paraguay, care a primit acest nume acum 159 de ani, din partea unui pirat englez care se rătăcise pe acolo... De altfel, n-are nici o importanță unde facem reclama pentru Astoria, nu-i așa? Principalul este s-o facem. Pe lista de subscripție nu scrie numele nici unui oraș.

SENIOR: Despre ce listă de subscripție vorbești?

CHARLIE (i-o prezintă): Despre aceasta. Au semnat pînă acum domnii Chevrolet, Hispano-Suiza și Buick. E rîndul dumneavoastră. Nu puteți lipsi de pe o listă cu numele lor.

SENIOR: 50.000 de coroane fiecare? O să fie un monument nemaipomenit!

CHARLIE: O să vă arătăm proiectul... E înălțător!

SENIOR: Și vrei ca și eu... 50.000?

CHARLIE: E de datoria dumneavoastră!

SENIOR: Păcat, îmi făcusem o impresie mai bună despre dumneata. Ideea asta însă miroase a naftalină!

CHARLIE: Ce vreți să spuneți?

SENIOR: Să zicem că vreau să-i chem pe ăștia la telefon și să-i întreb dacă au semnat într-adevăr aici!... Tinere, e o afacere în care ai dat greș. E și normal. Ideea e atît de caraghioasă! Să-i înalț un monument lui Lincoln! Tocmai lui Lincoln! Cu banii mei! Ha-ha! Totuși, n-o să te las să pleci cu mîna goală, dacă-mi spui adevărul. Recunoști că e o escrocherie?

CHARLIE: Bineînțeles, domnule!

SENIOR: Ha, ha! Îmi placî, băiatule! Îmi placî!

CHARLIE: Nici nu mă așteptam să nu mă descoperiți, domnule! (Cu admirație.) Sînteți un adevărat rechin!

SENIOR: Ha, ha! Rechin spui? Ha, ha! Ai dreptate!

CHARLIE: Pariam cu mine însumi: cît o să țină farsa? Un minut? Un minut și jumătate?

SENIOR: Ai pierdut! Ai pierdut mai devreme! Nu-i nimic, o să te despăgubesc!

CHARLIE: Nu mă îndoiam, domnule.

SENIOR: Ce dezghețat e!

CHARLIE: Dar e puțin, domnule!

SENIOR: Cum așa? Doar n-am spus nici o sumă!

CHARLIE: Oricum, e puțin. În afară de banii dumneavoastră, mă interesează un sfat bun.

SENIOR: Un sfat?

CHARLIE: Da, domnule. Un sfat bun e mai prețios decît aurul. Iată, voi primi de la dumneavoastră ceea ce mi-ați promis. Ce va trebui să fac cu banii? Să-i beau? Să petrec? Eu am alte ambiții. Vreau să fiu un om liber! Vreau să parvin! Învățați-mă cum să plasez acești bani.

SENIOR: O, ești un tînăr înțelept! Dacă ar gîndi așa toți tinerii Astoriei...

CHARLIE: Dar fiul dumneavoastră nu gîndește la fel?

SENIOR: Vai nu, dar nu despre asta e vorba.

CHARLIE: Vedeți, săptămîna asta aveam un capital: cinci coroane.

SENIOR: Cinci coroane! Ha, ha!

CHARLIE: Nu m-am atins de ei, încercînd să-i fac să fructifice. Am aranjat o întîlnire cu un tip care se pricepe la toate, o celebritate de mahala. „Ce să fac cu cele cinci coroane ale mele?“ — l-am întrebat. Mi-a dat o mulțime de sfaturi, dar erau care de care mai deșuchiate.

SENIOR: Într-adevăr, nici unul nu era bun de nimic?

CHARLIE: Cred că nu. Tragedia e însă că nu m-a lăsat să încerc. Între timp am rămas fără capital...

SENIOR: Ha, ha! Ho, ho, ho! A rămas fără capital. Ești grozav! Îmi placî la nebunie! Ha, ha! Ho, ho, ho! A rămas fără „capital“! Hi, hi, hi! (Se ridică, vine în fața lui Charlie.) Vrei să ascuți sfatul meu?

CHARLIE: Sint numai urechi și buzunare, domnule!

SENIOR: Sfatul meu sună așa: nici-odată, în afaceri, să nu ceri sfatul altuia! Ei, ce zici? E bun sfatul meu? Ha, ha! La asta nu te așteptai, nu? Ho, ho! Îți place? (Merge la ușă.) Ernst! Hi, hi! (Intră la cheul.) Condu-l pe domnul.

CHARLIE: Vă mulțumesc, domnule. Sfatul dumneavoastră m-a uluit puțin. Nu mi-o luați în nume de rău.

SENIOR: La revedere, tinere! Urmează-mi sfatul!

CHARLIE: Dar, parcă ați vorbit de un anumit capital...

SENIOR: Ți-am promis ceva? Ei bine, tinere, ți-am dat un sfat, nu? Munca mea nu trebuie plătită? Ți-ai cheltuit capitalul! L-ai plătit sub formă de salariu! Mulțumesc, patroane! La revedere, patroane! Ha, ha, ha!

(Charlie tresare, rănit, dar Ernst îi pune mîna pe umăr, obligîndu-l să iasă, în hohotele lui Senior.)

6.

Charlie mulțumește pentru sfat

Față de cortină.

CHARLIE: Rechinul mi-a servit o lecție... Nu-i nimic, Charlie, mai trebuie să înveți! Resemnează-te și a ta va fi împărăția cerurilor! (Charlie face gestul de a se ruga, punînd în același timp o piedică lui Junior, care a intrat în goană. Junior s-a lungit pe jos. Charlie incalcă pe el și-i predică.)

CHARLIE: În biblie se spune: copiii vor plăti pentru păcatele părinților! Scoate banii!

JUNIOR: Ce bani? Cine ești dumne-neata?!

CHARLIE: Sint un om care îți citește în suflet și în buzunare. Scoate cele patru sute de coroane pe care le-ai smuls propriului tău tată sub amenințarea revolverului!

JUNIOR (e uluit): Nu-i adevărat!... Și de unde știi?...!

CHARLIE: Am eu oamenii mei în cer, care văd totul. Lasă, o să-ți dea bătrînul alte patru sute. Mie-mi trebuie foarte urgent.

JUNIOR: Și mie! Și nu ți-i dau!

CHARLIE (devine patetic): O, ce inimă de piatră! Cum nu te înduioșează suferințele semenilor tăi!

JUNIOR (sesizează schimbarea de ton și-și recapătă curajul): Nu mi-e frică de tine! Și n-am nici un ban!

CHARLIE: Serios? Atunci, iartă-mă. Poate a fost o confuzie. N-o să mai fac. (Îi redă libertatea lui Junior, care iese ca din pușcă.) Ce să-i faci? Poți să terorizezi un copil nevinovat? (Scoate din mîneacă cele patru hirtii de o sută pe care i le-a sustras lui Junior. Le așază ca pe cărțile de joc. Are o expresie realmente inspirată.) Visezi! (Peste întreaga cortină se proiectează o ninsoare de bancnote, într-un ritm calm, ireal. Charlie continuă să repete ultimul cuvînt pînă iese din scenă. Poate că și dansează de fericire.)

7.

Primul antract

Survine fără ca în sală să se aprindă lumina. Cortina se ridică într-o mișcare foarte dezordonată. Pe scenă, lumina de serviciu. Mașiniștii schimbă fără grabă decorurile. Un mașinist se apropie de primul interpret. Acest personaj, Mașinistul, trebuie înțeles ca un tinerel naiv, foarte sigur însă pe cîteva adevăruri esențiale și simple. Timid și înflăcărat, pune un umor involuntar în cele mai aride fraze.

MAȘINISTUL: Piesa asta n-are pauze, tovarășe...? (Se va pronunța numele interpretului lui Charlie.)

ACTORUL: Aproape că n-are, și e foarte obositor.

MAȘINISTUL (se grăbește să aducă un scaun pliant): Ședeți...

ACTORUL: Mulțumesc. (Se așază, caută să se destindă.)

MAȘINISTUL: Eu zic s-o mai lungim cu schimbarea decorului, ca să vă mai odihniți...

ACTORUL (amuzat): Cum se face că nu te cunosc?

MAȘINISTUL: Sint nou la dumneavoastră. De două zile... Știți, v-am mai văzut jucînd. Dar nu în piesa asta.



ACTORUL: Și cum îți place rolul meu?

MAȘINISTUL: Îmi place...

ACTORUL: Nu, nu, vorbește deschis!

MAȘINISTUL: De fapt, mi-ar fi plăcut mai mult să jucați alt rol...

ACTORUL: Și de ce nu-ți place Charlie?

MAȘINISTUL (se antrenează, treptat se încălzește): Știu că există asemenea cameni. Am învățat și la școală. (Explică.) Așa e în țările capitaliste. Dar e tare ciudat. (Se revoltă.) Omul ăsta n-are pic de conștiință! (Actorul se amuză.) Îmi pare foarte rău că jucați rolul ăsta, tovarășe... (Ca mai sus.)

ACTORUL: Spune-mi Charlie, altfel ies din personaj.

MAȘINISTUL: Fie și Charlie.

CHARLIE: Spui că sînt lipsit de conștiință. Îți pare rău că l-am jefuit pe capitalist? Aperi capitalismul?

MAȘINISTUL: Cum o să-l apăr pe capitalist?! Dar nu așa o să fie lichidat capitalismul în Astoria!

CHARLIE: Bineînțeles. Dar mie, Charlie, nu-mi pasă de soarta capitalismului! Dacă pentru a-l apăra mi s-ar cere numai un sfert din banii mei, aș refuza să-i cedez. Sînt un adevărat individualist! De mine nu ați scăpat nici voi pe de-a-ntregul.

MAȘINISTUL: Firește că mai avem și noi pușlamale, hoți și afaceriști. Dar îi tratăm așa cum se cuvine!

CHARLIE: Locul meu e printre miliardari!

MAȘINISTUL: Tare mi-e teamă că Charlie o să-și cam frîngă gîtul printre miliardarii lui...

CHARLIE (cu umor): Charlie e tare! Charlie nu se teme! Eu nu mă mulțumesc să exploatez, acolo, niște muncitori, ci exploatez însuși capitalismul! Nu crezi că e mai drept?

MAȘINISTUL: Pină la urmă tot pe muncitori îi exploatezi!

CHARLIE: Da' de unde! Pină acum n-a apărut nici un muncitor în piesa asta!

MAȘINISTUL: Dar cele 400 de coroane, plus cele 5 dinainte, de unde crezi c-au apărut? Din exploatare!

CHARLIE: Se poate, eu însă fac un act de justiție: expropriez pe expropriatori!

MAȘINISTUL: Dar în ce scop o faci? Ca să devii tu însuși un exploatare! Rușine!

(De cîteva replici, pe scenă s-a schimbat tempoul. Se apropie începutul tabloului următor.)

CHARLIE (se ridică rîzînd): Ești un boboc, mașinistule! Încă n-ai văzut ce poate Charlie!

MAȘINISTUL: Pariez că iese prost!

CHARLIE (ferindu-și palmele, sub amintirea scenei a doua): Nu-mi plac pariurile... (Mașinistul strînge scaunul și fuge cu el. Cortina se lasă tot atît de dezordonat ca la începutul antractului.)

NOTĂ: În cele trei antracte, actorul principal se comportă ca în orice antract. Bea, mîncă, tușește, după dispoziție. Își schimbă haina sau grima, cu ajutorul garderobierului sau al grimerului, după cum cere tabloul următor. Cînd se odihnește, ia cea mai comodă poziție și nu joacă decît pe jumătate.

8.

Primele griji

Față de cortină.

ROȘCOVANUL: Să mă ia dracu' dacă ăsta nu-i Charlie!

CHARLIE: Roșcovanul!

ROȘCOVANUL: Încă n-ai nimerit pe scaunul electric?

CHARLIE: Acum e rîndul tău!

ROȘCOVANUL: Te-ai înțolit, mă!

CHARLIE (are un sacou tipător. În rest, costumul său vechi): Sînt în



ban!, trebuia să-mi fac o fațadă!
Altfel, n-am credit nici de-o para!
FATA CU PĂRUL VOPSIT (care se ține după Roșcovan): Știi că ești dragut, Charlie? Roșcovanule, imi dai voie să mă ocup de el?

ROȘCOVANUL: Lasă-l în pace, e de-ai noștri.

FATA: Scumpule, dar nici prin gând nu-mi trecea...

CHARLIE: Ce mai învîrtești, Roșcovane? De cînd ne-am despărțit n-am mai auzit de tine.

ROȘCOVANUL: Cu cît se vorbește mai puțin despre noi, cu atît supraviețuim mai mult.

FATA: Iubitule, dacă ești în bani, atinge-mă cu ceva, că ăsta trăiește din munca mea.

CHARLIE: Îmi pare rău, dar nu fac decît investiții rentabile.

ROȘCOVANUL: Bravo, Charlie, așa-i trebuie.

FATA (contrar impresiei ce o produce, are o urmă de bun simț): O să-ți cheltuiești banii numai pe fleacuri, nimic n-o să rămînă din ei! Habar n-ai tu să-i gospodărești!

CHARLIE: De fapt, n-a mai rămas mare lucru. N-am găsit un plasament convenabil.

ROȘCOVANUL: Am eu o afacere!

FATA: Nu, dragă, nu face. Doar ți-e prieten. (Lui Charlie) Ar fi trebuit să-i trimiți acasă.

CHARLIE: Acasă!? Ha, ha!

ROȘCOVANUL: Prostii.

FATA: Da, da, maică-ta ar fi știut cel mai bine cum să administreze banii.

CHARLIE: Nu e proastă mititica.

FATA: Cînd mă gîndesc că ai avut bani și i-ai zvîrlit în patru vînturi, îmi vine să te zgîri!

CHARLIE: Dar nu i-am risipit, iubito! I-am mîncat!

FATA: Trebuia să te fi dus acasă!

CHARLIE: Dar tu de ce nu faci așa?

FATA: Nu mă lasă el.

ROȘCOVANUL: Vrei s-o ștergi?

CHARLIE: Ai dreptate! Îmi trebuie o familie: un garaj pentru noapte și celelalte... Dar ai mei stau în provincie, iar afacerile mele mă solicită în Capitală. Îmi trebuie ceva aici, la doi pași de locul ostilităților!

ROȘCOVANUL: Charlie, am ceva pentru tine!

CHARLIE: Iar vreo prostie!

ROȘCOVANUL: Depinde! Charlie, cît dai pentru o familie onorabilă?

9.

Acasă

Una din cele două camere de la parter ale căsuței-tip a familiei Klemens. Ole Klemens nu are nici 50 de ani, iar Brigitte și mai puțin. Pe ușa care dă direct în stradă intră Charlie, după ce a bătut de formă. Se plimbă prin cameră, măsorî totu din ochi. E mulțumit. Pe ușa bucătăriei, care este a doua cameră a parterului, apare Brigitte Klemens, care se oprește în prag.

CHARLIE (cu sentiment): Mamă...

BRIGITTE (îngrijorată): Era deschisă ușa?

CHARLIE: Da... S-o închid?

BRIGITTE: Nu. (Se duce la ușă.) Ole! Îl strig pe bărbatul meu, e la cîțiva metri de aici... Acuș pică... Pe cine cauți, băiete?

CHARLIE: Pe tine, mamă!

BRIGITTE: De ce îmi spui mamă? Nu te-am văzut niciodată.

CHARLIE: Dar ești mama mea! N-ai pierdut un copil acum 15 ani, în timpul crizei, cînd v-ați mutat aici? Eu sînt, m-am întors acasă. Bine te-am găsit.



BRIGITTE : Nu-mi vine deloc să cred că ești copilul nostru.

CHARLIE : Mi se pare că există totuși un semn de recunoaștere, o arsură. Iat-o ! (*Își arată pieptul.*)

BRIGITTE : Într-adevăr, arsura se vede bine, de parcă ți-ai făcut-o chiar azi... (*O clipă stă pe gânduri.*) Ascultă, băiete, nu vrei o farfurie de supă ?

CHARLIE : O primesc cu plăcere, buna mea mamă ! (*Charlie iese în urma Brigitte, în bucătărie. Intră Ole. Trebăluiește ceva pînă apare și Brigitte.*)

BRIGITTE : Nici nu știi ce s-a întîmplat. Dincolo e cineva.

OLE : Cine. (*Ole nu întreabă, își afirmă întrebările.*)

BRIGITTE : Cineva care zice că e fiul nostru.

OLE : Zău. Și ce vrea.

BRIGITTE : S-a informat destul de bine, mi-a spus o mulțime de lucruri despre noi. Mi-a arătat și o arsură asemănătoare cu a copilului nostru...

OLE : Și de ce nu-l dai afară.

BRIGITTE : E flămînd, i-am pus o farfurie de supă.

OLE : Du-te la el și trimite-l încoace.

BRIGITTE : Ole, vezi bine ce faci. Nu uita că avem de plătit ratele casei, altfel ne apucă bătrînețea fără un acoperiș. Un om tînăr nu e de alungat. O să-i dăm un pat și o farfurie de supă, și o să muncească.

OLE : Dacă s-ar fi descurcat singur, nu mai venea pe capul nostru.

BRIGITTE : Poate nu-i chiar atît de decăzut...

OLE : Du-te, Brigitte.

BRIGITTE : Ți-l trimit. (*Iese. Intră Charlie.*)

CHARLIE : Bună, pa !

OLE : O fi adevărat ce spune nevasta mea.

CHARLIE : Ce primire înghețată îmi faceți ! După ce v-am căutat ani în șir ! Cu cită dragoste am apăsât clanța acestei uși... Nu mă recunoști ?

OLE : Hm. Doar au trecut 15 ani...

CHARLIE : Eu am simțit imediat. Glasul inimii ! De altfel, pot să dovedesc totul...

OLE : Știu. Cicatricea și toate celelalte. Dar înainte de a te recunoaște, aș vrea să discutăm deschis, ca între bărbați. Stai jos, băiete. (*Charlie se așază.*) Ar fi cazul să-ți prezint o dare de seamă asupra situației familiei tale, în care vrei să-ți reiei locul. (*De aci încolo Ole afirmă tot mai mult o duioșie ironică, foarte tristă.*)

CHARLIE : O cunosc destul de bine.

OLE : Te-ai informat.

CHARLIE : Căutîndu-vă, am aflat și de casa asta a voastră, și de banii depuși. Nu e vina mea.

OLE : Nimeni nu-ți face o vină, băiete. O să-ți dau chiar și amănunte. Casa asta într-adevăr e a noastră, cită vreme vom plăti ratele.

CHARLIE : Mai aveți multe ?

OLE : Trei ani, băiete. Iar noi o ducem destul de greu. Cît despre banii depuși, sînt garanția fără de care nici o bancă astoriană nu m-ar angaja. I-am adunat cu trudă și sînt stocul intangibil al oricărui funcționar de bancă.

CHARLIE : Înțeleg...

OLE : Mai sînt și alte greutăți, pe care nu le-am povestit vecinilor și poate că nici pe tine nu te-ar interesa. În orice caz, să nu contezi niciodată pe aerul de bunăstare al unui om de profesia mea. Tu ai vreun ban, băiete.

CHARLIE : O, desigur ! Banii mei... (*Minte.*)

OLE : Vei avea un pat și un loc la masă. Dar va trebui să ciștiți și să contribui la plata ratelor, atfel patul tău o să fie mutat sub cerul liber. N-ar fi o afacere prea avantajoasă pentru tine, fiule. Altfel, ne-am putea înțelege. N-o să ne pricopsim de pe urma ta. Însă la bătrînețe va trebui să ne întreții. Sîntem doar părinții tăi, așa că n-o să ne dai afară din casă... Știam eu că ești o fire bună... (*Aci a culminat ironia imperturbabilă cu care Ole îl pune la încercare pe Charlie.*)

CHARLIE : Scuzați-mă, am impresia că s-a produs o confuzie.

OLE : Ce confuzie, copilul meu.

CHARLIE : Poate că, totuși, nu sînteți dumneavoastră părinții mei ?

OLE : Dar bine, băiete, glasul inimii, cicatricea...

CHARLIE : Să nu fim sentimentali, domnule.

OLE (*pozitiv*) : De acord.

CHARLIE : Poate că n-o să încheiem chiar acum afacerea...

OLE : Cînd dorești, dragul meu. Ori-cum, poți veni uneori la masă, în zilele de sărbătoare. Să depănăm amintiri... (*Intră Brigitte.*)

BRIGITTE : V-ați înțeles ?

OLE : Dumnealui mai are o îndoială și nu acceptă să devină o povară

pentru noi pînă nu se clarifică pe deplin.

BRIGITTE: O, dar ce îndoială poate fi?!

CHARLIE: Nici eu nu înțeleg prea bine, dar cred că o să plec imediat.

BRIGITTE: Îmi pare rău...

CHARLIE: La revedere. *(Iese grăbit.)*

BRIGITTE *(distrusă)*: S-a zis cu plata ratelor noastre!

OLE: Brigitte, doar nu era să exploa-tăm amintirea copilului nostru!

BRIGITTE: Ai dreptate, Ole, dar nu mă pot stăpîni... *(Plînge.)*

OLE: Haide, hai! Să ne gîndim la Milly a noastră. Era o fetiță atît de draguță...

10.

Charlie și reclamele

Față de cortină. Se aud — cu claritate însă, nu ca în sonorizările „de teatru” — strigăte, învîlmășeală. Atmosferă de sinistru. O voce de femeie urlă isteric, tot mai aproape:

VOCEA ÎNGROZITĂ: Foc! Arde! Ajutor! Casa noastră!

(30 de secunde de groază veritabilă. Totul se întrerupe lăsînd locul unei voci sprintare ce recomandă.)

VOCEA SPRIȚĂRĂ: De foc nu vă puteți feri. Cel puțin asigurați-vă casele la cea mai cinstită societate de asigurări din Astoria, „Roua primăverii”. Capital — 5 milioane! Cheltuieli de reclamă 500.000 anual!

(Jazz. În acest moment difuzorul pe care-l auzim coboară în scenă, rămî-nînd suspendat. E imens și poartă in-scripția „Reclama e pîinea Astoriei!” Jazzul se întrerupe făcînd loc altei re-clame.)

O VOCE ANTRENANTĂ: Petreceți carnavalul la Veneția. Ieftin, exotic și instructiv. Plimbările cu gondola intră în costul călătoriei. Veneția vă așteaptă!

(Jazz. Pe textul de mai sus a in-trat în scenă Charlie, foarte flămînd și murdar. Sacoul cel nou e ferfeniț. Charlie stringe o gaură la cureaua, face cîțiva pași și mai stringe una. Ascultă reclamele.)

O VOCE INVIDIOASĂ: Ce-i cu tine, Billy? Ești gras, dar în același timp ai o talie minunată. Buna ta dispo-ziție e scăpărătoare și-ți merge bine în afaceri! Care-i secretul? Trebuie să mi-l spui!

O VOCE MULȚUMITĂ DE SINE: Se-cretul nu-i un secret. Iau masa la restaurantul „Antropofag”. Cel mai

mare, cel mai nou, cel mai modern. Mîncînci puțin, plătești mult! Mă-ninci mult, plătești puțin! Ca în basme! Restaurantul „Antropofag” e o lovitură! Lui îi dătorez și dispo-ziția mea și afacerile mele stră-lucite! Ura pentru „Antropofag”!

COR: Ura! Ura! Ura!

(Jazz. Charlie înghite în sec.)

O VOCE RUGĂTOARE: Mîncîncă, iu-bitule. Hai, te rog, fă-o pentru mine. N-ai mai mîncat de șase luni. O să mori de foame.

O VOCE PLECTISITĂ: N-am poftă de mîncare.

VOCEA RUGĂTOARE: Cum poți să n-ai poftă de mîncare? Hai, scumpule, te rog, mîncîncă. Uite niște cotlete. Ah, ce parfum de cotlete!

VOCEA PLECTISITĂ: N-am poftă de mîncare.

VOCEA RUGĂTOARE: Dar niște castraveci murați? Ia uită-te la ei, parcă-ți fac cu ochiul!

VOCEA PLECTISITĂ: N-am poftă de mîncare...

VOCEA RUGĂTOARE: Iubitule, poate bei ceva?

VOCEA PLECTISITĂ: Nici de bău-tură n-am poftă.

VOCEA RUGĂTOARE: Ascultă. ce-ți spun! Mîncîncă!

VOCEA PLECTISITĂ: Nu mîncînc.

VOCEA RUGĂTOARE: Mîncîncă!

VOCEA PLECTISITĂ: Nu mîncînc!

VOCEA RUGĂTOARE: Mîncîncă sau trag! *(Un foc de armă.)*

O VOCE OPTIMISTĂ: Un produs gar-rantat: siropul „Mîncîncă sau trag” provoacă o vie poftă de mîncare. Nici un astorian fără siropul „Mă-nîncă sau trag”! *(Un nou foc de pistol. Charlie ascultă totul cu o mutră de martir.)*

O VOCE ATOTȘTIUTOARE: Apro-po de foame. Știi că în Astoria există un Institut al foamei?

O VOCE ULUITĂ: Un Institut?

VOCEA ATOTȘTIUTOARE: Al foa-me. Se ocupă de înalte studii știin-țifice în legătură cu fenomenele pro-voocate de foame. Persoanele care doresc să fie consultate de specia-liștii Institutului pot să se prezinte zilnic la sediul acestuia din strada 504. O atracție inedită a capitalei Astoriei: Institutul Foamei!

(Charlie, care a ascultat cu interes ultima reclamă, a mulțumit printr-un gest difuzorului, și-a mai strîns o ga-ură la cureaua și a ieșit în grabă. Ulti-ma frază răsună pe scena goală, după care difuzorul e ridicat.)

Reclama Institutului Foamei, fundația Y. Senior, strigă cu titluri mari de pe o placă-dă imensă plasată pe fundal. Mobilă de birou. Prăbușit într-un fotoliu, Savantul. În picioare, Asistentul.

ASISTENTUL (în afară): Următorul! (Către Savant) E ultimul.

CHARLIE (intră): Bună ziua, domnii mei. Cred că vă imaginați ce m-a adus la Institutul Foamei.

ASISTENTUL: Bineînțeles că e vorba de faima pe care a adus-o institutului numele unui savant ca profesorul Colibri! Dumnealui e profesorul Colibri.

CHARLIE: Încintat. Eu sînt Charlie, capitalist. (Stupoare.) În devenire, domnii mei. Deocamdată mă ocup cu foamea. Lucrăm în același domeniu, colega! Să fim prieteni!

ASISTENTUL: Arată domnului profesor limba. (Charlie se execută.) Nimic deosebit. Așa arată întotdeauna limba infometaților. (la note.)

SAVANTUL: Mmdam.

ASISTENTUL: Scoate cămașa. Sau ridic-o numai. *li măsoară talia cu un metru de pinză și notează rezultatul.* Destul de puțin. Ai suferit vreodată de lipsa poftei de mîncare?

CHARLIE: O, nu! Numai de a mîncării.

ASISTENTUL: Ține-ți respirația cît mai mult posibil. (Charlie se execută. Asistentul îi ia pulsul, privește ceasul și figura pacientului, care se congestionează.) O, este foarte rezistent, nu credeți?

SAVANTUL: Mmdam.

ASISTENTUL: Încă, încă! Nu te lăsa! (Totul durează foarte mult. Charlie suspendă proba, trăgînd zgomotos aer în piept.)

CHARLIE: Așa pot să și mor.

ASISTENTUL: Nu e chiar atît de simplu să mori!

CHARLIE: Mie-mi spui?

ASISTENTUL: Încearcă să ridici scaunul ținîndu-l de un picior.

CHARLIE: Nu cred că mai merge.

ASISTENTUL: Hai, încearcă.

CHARLIE (o face. E însă foarte greu. În cele din urmă scapă scaunul din mînă. A transpirat de efort): Îmi pare rău.

ASISTENTUL: Puteai să rupi scaunul. (Se ocupă de acest obiect.)

CHARLIE (ia loc neinvitat).

ASISTENTUL: Te așezi în fața profesorului?!

CHARLIE: Mi se pare că eu sînt pacientul, nu el!

ASISTENTUL: Aici nu există pacienți, ci numai cazuri.

CHARLIE: Asta înseamnă că nu faceți nimic pentru infometați?

ASISTENTUL: Cum poți vorbi așa? Facem cercetări care au o importanță excepțională: stabilim modul în care foamea lezează organismul uman. Asta nu e în interesul infometaților?

CHARLIE: Interesul lor ar fi să mănince!

ASISTENTUL: Noi avem scopuri științifice, nu sociale!

CHARLIE: Eu atîta știu, că de patru zile n-am mai văzut o farfurie de supă.

ASISTENTUL (ironic): Îndată vine și mîncarea.

CHARLIE: Ce? Parcă spuneai altfel?

ASISTENTUL: Nu m-ai înțeles. Sali-vezi bine?

CHARLIE: Cînd am motive.

ASISTENTUL: O să verificăm. Trece-m la proba F, domnule profesor?

(Savantul aprobă din cap. Asistentul sună. Intră Servitoarea cu o tavă bine garnisită cu tot felul de delicatese. Își ferește privirile de Charlie. Depune tava și iese. Charlie e înnebunit. Respiră greu, se ridică încet și se apropie de masă cu băgare de seamă. Văzîndu-se observat de cei doi, își bagă mîinile în buzunare.)

CHARLIE: Astea au fost aduse pentru dumneavoastră?

ASISTENTUL: Nu, pentru dumneata.

CHARLIE: Și pot să mă apropiu?

ASISTENTUL: Desigur.

CHARLIE: Atunci, n-o să mă faceți de prost crescut dacă...

ASISTENTUL: Dacă măninci? Ha, ha! Asta-i bună! (Savantul ride și el, mirat.) Vrea să mănince! Ho-ho!

CHARLIE: Și ce-i de ris în asta?

ASISTENTUL: Nu vede ce-i de ris!

SAVANTUL: Mmcă!

CHARLIE: Ce-ai zis?

SAVANTUL: Mănîncă!



ASISTENTUL : Poftim ?

SAVANTUL : Să mănince !

(*Charlie nu mai așteaptă să fie pof-
tit. Se repede la masă. Se așază, trage
scaunul mai aproape, își șterge mîi-
nile de pantaloni și, cu o reală deli-
catețe, apucă un picior de pui. În
clipa în care îl duce la gură, incre-
menește. Lasă piciorul de pui la loc
în farfurie. Se întoarce, palid ca
moartea.*)

CHARLIE : Ce înseamnă asta ? Ce
mi-ai pus aici ? De ce vă bateți
joc de oameni ?

ASISTENTUL : Sînt simple imitații,
n-ai de ce să te superi. Dacă fie-
care caz ar costa o masă... Așa, e
mult mai economic !

CHARLIE : Economic ? ! Mă amuză
mutra dumitale, cetățene ! Mă atrage,
pricepi ? (*Înaintează spre el.*) Îmi
atrage în mod irezistibil pumnul !
(*Îl lovește. Asistentul cade, urlînd,
peste profesor. Charlie îi aplică un
picior în spate, trimițîndu-i pe amini-
doi în culise, căci fotoliul are rotile.*)

CHARLIE : Curat Institutul Foamei !
Bravo magnatului Senior, fondato-
rului lui ! Ura ! Trăiască ! (*Începe să
zvirle în toate părțile cu tot ce se
află prin cameră. Se oprește o clipă
să admire imitațiile.*) Sînt al dracu-
lui de reușite... (*Charlie continuă
opera sa distructivă, zgîlțînd între
altele și placarda de pe fundal.*)
Trăiască profesorul Colibri ! Trăia-
scă Institutul Foamei ! Uraaa ! (*În-
tră, Servitoarea.*)

SERVITOAREA : Știu că o să am ce
lucra aici ! (*Începe să stringă, deși
Charlie mai ține în mînă ceva de
aruncat.*) Dă-i drumul ! Aruncă și
chestia aia și să terminăm. Peste
trei minute îmi termin orele de
lucru.

CHARLIE : Zău ? (*Se cam rușinează.*)

SERVITOAREA : Te-au scos din fire
cu imitațiile astea, nu ? Te înțeleg.
Mî-e și rușine să le aduc înăuntru.
Dar n-am ce face. Am obținut locul
ăsta prin concurs. Eram 115 fete.
Am așteptat 59 de ore la poartă.
Am fost fericită cînd am aflat că
eu sînt cea care a reușit.

CHARLIE : E o muncă plină de sa-
tisfacții.

SERVITOAREA : Nu. Dar e un sala-
riu... Vîno cu mine.

CHARLIE : Ce să fac cu tine ?

SERVITOAREA : Să prînzim ; la un
automat. Vîno.

(*Îl ia de mînă și-l trage după ea.
De pe peretele din fund se desprinde
și cade cu zgomot placarda de recla-
mă a Institutului Foamei.*)

12.

Al doilea antrac

În timpul lui se demontează deco-ul scenei
îl și se formează grupul șomerilor. La
rampă, fotoliul primului actor.

MAȘINISTUL : Ce mai spui, Charlie ?
(*Acesta e supărat.*) Îmi pare rău
pentru tine. Vrei un corn ? (*Îl-
oferă. Charlie îl aruncă în culise.*)
N-ai pentru ce să-mi mulțumești.
(*Scote altul și mușcă din el.*)

CHARLIE (*îzbucnește*) : E o porcărie !
Societatea asta capitalistă nu face
doi bari ! Doar sînt și eu capitalist !
Potențial, ei ? Societatea are ne-
voie de mine ! Să mă ajute dacă
vrea să supraviețuiască !

MAȘINISTUL : Aiurea, nimeni n-are
nevoie de tine, nici măcar capita-
lismul !

CHARLIE : Nu mai am o para. Va
trebui să lucrez.

MAȘINISTUL : Ei, nu vorbi ! Te-ai
hotărit să muncești ? Pentru un ca-
pitalist e destul de frumos !

CHARLIE : Ție ți-e ușor să vorbești.
Dar ia să fii în locul meu !

MAȘINISTUL : Și ce, eu nu muncesc ?

CHARLIE (*agasant*) : Nu e același lucru :
tu muncești pentru tine și ai tăi !

MAȘINISTUL : Sigur că nu e același
lucru. Acum o să vezi și tu cum e
cînd ești exploatat !

CHARLIE : O să muncesc o lună,
două, pînă dau de ceva mai bun.
Găsesc eu...

MAȘINISTUL : Așa ? Pentru tine
munca e bună numai pînă trece
criza ?

CHARLIE : Dar ce, să mă las pe mîna
lor ?

MAȘINISTUL (*mîndru*) : Dă-i jos pe
capitaliști ! Cum am făcut noi !

CHARLIE : Nu e de mine. Se mai
poate cîștiga o plîne și cu meseria
de capitalist.



MAȘINISTUL : Foarte bine. Să te vedem. Până una-alta, treci la coada șomerilor, „capitalistule“ !

(Mașinistul îl împinge pe Charlie spre șomeri, apoi iese cu scaunul actorului. Charlie se apropie în silă de grup.)

13.

Arta de a sta la coadă (I)

Se joacă în continuarea scenei precedente.

E noapte. Lumina unui felinar scoate în relief șirul șomerilor așezați și culcați în cele mai diferite poziții. În ordine descrescând, dinspre sfârșitul cozii înspre începutul ei, pe scenă se află : Tăcutul, Profesorul, Luiz și Till. Între primii și ultimii doi — figurație.

CHARLIE (se apropie) : Ce faceți aici?

Așteptați tramvaiul?

PROFESORUL (ironic) : Facem coadă la acțiunile A. R.

CHARLIE : Se distribuie gratis ? Știți, înfățișarea dumneavoastră nu trădează un acționar...

PROFESORUL : Nu haina face pe om, ci acțiunile !

CHARLIE : Se vede de la o poștă că faceți coadă la oficiul de plasare. Coadă are vreun kilometru și jumătate ! Vai de buzunarele domnilor-voastre !

LUIZ : S-ar zice că al tău e garnisit, nu glumă !

CHARLIE : Nu e treaba ta. Mai bine ziceți povestea cu acțiunile.

PROFESORUL : Nu știi nimic ? Uzi-nele A. R. fac angajări. De asta-i coadă.

LUIZ : Patronii de la A. R. sînt adepți ai capitalismului popular. Vezi, e trecut de miezul nopții. Dar ei nu dorm, gîndindu-se cum ar putea să ne căpătuiască. Vor să devenim și noi capitaliști.
(Coadă se amuză.)

CHARLIE (confuz) : Dar e minunat !

LUIZ : Întocmai. La fiecare salariu tă se vor reține 6 procente, în contul cărora vei primi acțiuni ale firmei.

CHARLIE : Formidabil ! Asta am visat o viață întreagă !

LUIZ : Potolește-te. O acțiune costă 63 de coroane, iar tu nu vei avea nici 80 de coroane pe săptămînă.

CHARLIE : Știi că nu-i prea convenabil ?

LUIZ : Bănuiesc. În schimb, vei ajunge în posesia acțiunilor tale numai la trei ani după angajare.

CHARLIE : De ce la trei ani ?

LUIZ : Nu te necăji ! În acești trei ani s-ar putea să fii dat afară. În acest caz pierzi și banii și acțiunile.

CHARLIE : Dar știi că e încîntător ?

LUIZ : Altfel, cum crezi că ar mai face angajări ?

PROFESORUL : Nu știu la ce dracu' mai stăm aici !

TILL : Decît să șomăm, preferăm să muncim. Pe urmă o să vedem noi cum scăpăm de acțiunile alea.

PROFESORUL : Dar nu pot să te silească să devii acționar !

TILL : E prea rentabil pentru ei ca să nu te silească...

CHARLIE : La urma urmei, ce vedeți rău în asta ? Trebuie să fie grozav să ai acțiuni...

LUIZ : Ei poftim, s-a găsit acționarul ! (Rîsete.) Luați loc la coadă, domnule monopolist ! (Veselie generală.)

NOTĂ : Pauza dintre cele trei scene cu titlul comun „Arta de a sta la coadă“ se rezumă la o clipă de întineric. Odată cu reapriinderea luminii, s-a schimbat și atmosfera.

14.

Arta de a sta la coadă (II)

În zori. Șomerii se trezesc, se ridică. Charlie își întinde oasele. Till scoate o carte și începe să citească.

CHARLIE : Bună dimineața, cetățeni ai Astoriei !

PROFESORUL : Bună dimineața, tinere !

CHARLIE (celorlalți) : Ce maniere elegante ! (Profesorului) Ce mai faceți, domnule ?

PROFESORUL : E greu de definit ce facem noi aici. În aparență, nimic. În fond, facem coadă...

CHARLIE (condescendent) : Colega, nu-ți irosi perlele inteligenței în fața unor șomeri nenorociți. Păstrează-le pentru catedra dumitale.

PROFESORUL : Pardon, nu mai am catedră

CHARLIE : Chiar ai fost profesor ?

PROFESORUL : Sînt și acum.

CHARLIE : Și crezi că aici ai să capeți un post de profesor ?

PROFESORUL : Nu. Aici voi primi un post de hamal.

CHARLIE : Dar de ce ai părăsit școala ?

PROFESORUL : Ea m-a părăsit, necre-

dincioasă ca toate substantivele feminine.

CHARLIE: Nu predai prea limpede...

PROFESORUL: Lecția e foarte simplă. Profesorului nu-i ajungea salariul. Avea familie, greutăți. Atunci și-a permis să muncească și cu brațele, în orele libere. Original, nu? Dar vezi că profesorul calic submina prestigiul școlii. „Dacă profesorul nu se descurcă, și-au zis părinții elevilor mei, cum îi va învăța pe fiii noștri să se descurce?” Așa că mi s-a propus să mă dedic exclusiv muncii fizice... (Charlie face, întrebător, gestul de a da cuiva un picior în spate, acompaniindu-se cu un fluierat. Profesorul răspunde afirmativ.) Intocmai, tinere.

CHARLIE: Bun, curat, ieftin!

PROFESORUL: Mai ales ieftin!

(Întră doi tineri.)

PRIMUL TÎNĂR (arătînd locul din spatele lui Charlie): E liber?

CHARLIE (măsurîndu-l): Liber.

PRIMUL TÎNĂR (celui de al doilea): Avem noroc, e liber! (Lui Charlie) Vă mulțumesc! (Scoate un pachet de cărți și începe o partidă cu amicului său.)

CHARLIE: Unde te-ntorci, în Astoria, toată lumea ține-o carte în mînă. (Replica lui atrage atenția lui Till, care începe să asculte discuția.)

PRIMUL TÎNĂR (către Charlie, a cărui observație a luat-o drept o aluzie): Îmi pare rău, dar eu jucăm pe bani.

CHARLIE: Dar pe ce?

PRIMUL TÎNĂR: Pe pumni...

CHARLIE: Păcat. Eu joc numai pe bani. (Scoate o monedă, o zvîrle în sus și o prinde.)

PRIMUL TÎNĂR: Ei vezi? (Îi întoarce spatele lui Charlie, care, vag contrariat, se consolează să converseze cu Profesorul.)

CHARLIE: Mie-mi plac profesorii. Am toată stima pentru confrății duminicale.

PROFESORUL: Așa?

CHARLIE: Ei m-au blindat ca pe un tanc și mi-au spus: „Luptă pentru viață!” Și lupt!

TILL (cu sobră ironie): Ce spui, Luiz, de tînărul ăsta?

LUIZ: E pierdut!

CHARLIE: Pardon! Despre mine e vorba?

TILL (aceeași ironie sobră): Aș, de unde. Vorbeam așa, în general. Blindajul cu care ies tinerii din

școala astoriană este cea mai sigură cale a succesului... (Charlie tușește nedumerit. Nu știe dacă să se supere sau nu.) Bănuiesc că la școală ai auzit destule predici despre prosperitatea Astoriei?

CHARLIE: Desigur...

TILL: Și cum se verifică în realitate cele spuse pe amvonul școlar?

CHARLIE: Profesorii mei erau cam exaltați. Și poate că aveau o difor-mație optică: priveau mai mult în sus!

TILL: Vrei să spui: în jos!

CHARLIE: În sus, spre marii capitaliști, la poarta cărora faceți și dumneavoastră coadă!

TILL: În jos, băiatule, în jos. Toți ăștia, care trebuie să se cațere pe sacii lor cu bani ca să fie văzuți, sînt foarte mici de statură! Pe dinăuntru, mă înțelegi?

CHARLIE: Parcă, dar nu sînt de acord. Afacerile sînt unicul domeniu unde se verifică geniul.

TILL: Slab, tinere, nu te-ai fi lăudat dacă ai fi fost elevul meu. Vorbești ca un post de televiziune. (Risete reținute.) Numai că pentru tine e mai puțin rentabil! (Rid cu toții.)

CHARLIE: Trebuie să recunosc că așa e!

PRIMUL TÎNĂR: O-ho! Unu la zero pentru aripa stîngă!

(Pe risul general intră Junior, după chef. E însoțit de un prieten. Junior are o expresie sinistă. De gît îi atîrnă un radio portativ, pe care se amuză să-l pună în funcțiune sau să-l întreprindă brusc. Cînd aparatul funcționează, se aude un concert de paraziți. Junior s-a oprit în extrema scenei. Liniște penibilă.)

CHARLIE (șoptit): Cine-i ăsta?

PRIMUL TÎNĂR: Odrasla patronului de la A. R. Își face inspecția zilnică.

AL DOILEA TÎNĂR: Caută pe cineva!

PRIMUL TÎNĂR (cu dispreț): A, un pungaș care i-a golit odată buzunarele.

(Junior se apropie. Cît timp merge, încercînd să facă pașii cît mai solemn, se acompaniază cu paraziții. Atunci cînd se oprește în fața unuia sau al-tuia, zgomotul se suspendă, ca la circ muzica în momentul culminant. Charlie s-a întors cu spatele la Junior și la public. Cu mișcări calculate, pe cît izbutește, Junior trece în revistă oamenii, care-l privesc cu cele mai diferite expresii. Cînd ajunge la Charlie,

il apucă de braț și-l întoarce. Charlie arată însă o față cu totul străină, strimbată îngrozitor. Junior are o tresărire de neplăcere. Il cercetează totuși cu atenție. În fine, trece mai departe, ceva mai grăbit. Se oprește în fața lui Till.)

JUNIOR: Ce văd? Till? Din nou somer? (În el vorbește o veche averse.)

TILL: Chiar așa. Ce spui de asta?

JUNIOR: Îmi pare foarte bine!

TILL: Nu mă îndoiam.

JUNIOR (câtre cel care-l însoțește):

Vrei să vezi cum îl fac să se aplece în fața mea? (Face să-i cadă aparatul de radio la picioarele lui Till. Tresărire generală. Apoi așteptare.) Vrei să-mi dai aparatul?

TILL: S-o fi stricat... (Se apleacă și ridică radioul. Junior are o mișcare de triumf. Till manevrează un buton. Se aude un vals duios.) Merge. (Către ceilalți) Bănuiesc că dumnealui a vrut să ne demonstreze că, atunci când nu șomăm, facem lucru de calitate. Nu-i așa?

JUNIOR: Vrei să mi-l dai? (Întinde mâinile să-și ia aparatul)

TILL: Poftim! (Îl pune jos.) De aici l-am luat

(Risete infundate. Junior albește de furie. Străpungându-i pe toți cu privirea, e gata, gata, să-l recunoască pe Charlie, care a uitat să se mai strimbe. Dar în ultimul moment, acesta își reconstituie fizionomia de împrumut. Junior iese furios, alergând aproape, cu însoțitorul după el. Veselie generală.)

15.

Arta de a sta la coadă (III)

Lumina cenușie. Plouă. Toți sînt zgribuliți și par uzi pînă la piele. Coadă s-a mai lungit totuși. A apărut Felice.

CHARLIE: Afurisită ploaie!

PROFESORUL: Natura, dragul meu! Natura e lipsită de rațiune...

CHARLIE: Dacă înceta dușul ăsta rece, să știi că numai cugetările dumitale or să fie de vină.

PROFESORUL: Ca să stea ploaia asta, aș fi în stare să spun și o mie de prostii pe minut!

(Tăcutul, care sta între Charlie și profesor, se prăbușește la pămînt.)

CHARLIE: Ce faci, omule?

PROFESORUL: Ce ai? (Amîndoi se apleacă peste cel căzut.)

AL DOILEA TÎNĂR: S-a întimplat ceva?

PRIMUL TÎNĂR: A căzut unul. O fi bolnav.

AL DOILEA TÎNĂR: Bolnav de nemîncare...

(Cei de la coadă nu se prea agită, în nici un caz nu-și părăsesc locurile.)

PROFESORUL: Ar trebui dus de aici.

CHARLIE (se ridică și el): De ce?

Lasă-l să se odihnească.

PROFESORUL (se ridică): În balta asta?

PRIMUL TÎNĂR: Trageți-i palme.

CHARLIE: Trage-i singur dacă poți.

PROFESORUL: Poate să și moară. E o porcărie.

TILL (iese din rînd): Ce s-a întimplat? (Se apleacă asupra celui de jos.)

PROFESORUL: A leșinat.

TILL: Trebuie dus de aici.

PROFESORUL: Desigur. Și cît mai repede.

TILL (lui Charlie): Pune mîna.

CHARLIE: Poftim?

TILL: Ești tare de urechi?

CHARLIE: Aiurea: de cap!

TILL: Lasă vorba și pune mîna să-l luăm de aici.

CHARLIE: Unde vrei să-l duci? Peste tot plouă la fel.

TILL: În gang nu plouă. Mișcă înainte.

CHARLIE: Și dacă n-am chef?

TILL: Ești nebun. Profesorule, pune dumneata mîna.

PROFESORUL: Vai de mine, o să mă nenorocesc! Nu mă țin balamalele!

CHARLIE (jubilează): Pricepi? Nu-l țin balamalele!

TILL: Dar tu ce ai?

CHARLIE: Minte.

TILL: E-n regulă: nu vrei să-ți pierzi locul. Dar n-o să ți-l ia nimeni. (Celor doi tineri) Nu-i așa, băieți? Îi țineți tinărului locul pînă îl ducem pe omul ăsta în gang? (Tinerii tac, tușesc, incurcați. Profesorul face un gest: vezi?) Așa? Bine. (Îl ia pe Tăcut în brațe și pornește să-l ducă singur. E gata să-l scape. Căci Till nu e deloc un atlet. Dar ceilalți îi sar în ajutor. Îl duc cu alai pe Tăcut în culise, după care se întorc. Numai Charlie și Felice au rămas pe locurile lor. Charlie nu îndrăznește să ia locul absenților, deși moare s-o facă.)

FELICE: Cum s-ar zice, ne-a tras o palmă.

CHARLIE: Păstrează-o pentru dumneata.

PRIMUL TÎNĂR (reintră): De ce nu te-ai urnit, cocoșule?

CHARLIE: Dar tu de ce nu te-ai urnit mai repede?

AL DOILEA TÎNĂR (reintră): Era lângă tine, nu ți-ar fi rușine!

PRIMUL TÎNĂR: Cît despre rușine, nici o primejdie!

CHARLIE: Isprăviți odată, că vă fac cunoștință cu pumnii mei!

AL DOILEA TÎNĂR: Pînă la mine nu ajungi fără să-ți părăsești locul!

PRIMUL TÎNĂR: Nici o primejdie, ți-am mai spus-o! (Către Luiz, care intră) Și-a venit în fire?

LUIZ: Da. Își revine. (Către Charlie) Ia ascultă, tinere! Ce e tat-tu? Bancher?

CHARLIE: Pe mine binevoiți a mă întreba?

LUIZ: Pe tine, murature cu ifose, pe tine. Se vede ureaba că ai trăit numai în puf pînă acum, dacă nu întinzi o mină de ajutor cînd e nevoie.

CHARLIE: Mărturisesc că de fapt sînt regele Tartiniei și că mă aflu aici incognito. Dar dumneavoastră?

LUIZ: Eu sînt cel pe care-l vezi și n-am tărite în cap, ca să le-ascund sub o coroană! (Risete. Coada s-a format la loc, ca mai înainte. Till reintră. Trece de-a lungul întregii cozi, care tace. Deodată, primul tînăr fluieră a mirare. Toate privirile se întorc spre el.)

TILL: Ce-i?

PRIMUL TÎNĂR: Uite mortul! Vine încoa! (Toți se agită.)

TILL: I-am spus să stea acolo pînă trece ploaia.

TĂCUTUL (intră): De ce m-ați scos din rînd? (Se clatină.)

TILL: Stai, omule, liniștit, că nu-ți ia nimeni locul!

TĂCUTUL: Lasă că știu eu. Abia așteptați...

PRIMUL TÎNĂR: Nu fi prost...

TILL: Pricepe, omule, că nu-ți ia nimeni locul. Ți-o garantăm cu toții. Așa-i?

VCCI: Da, așa e, fii liniștit!

TĂCUTUL (arătînd spre Charlie): El de ce tace? El tace! Lăseți-mă la locul meu! (Se viră în Charlie, care șovăie să-i redea locul.) Vedeți? Nu vrea! (Rumoare.)

TILL: Ascultă, tinere, n-aș vrea să te convingă niște pumni de proporțiile ăstora!

CHARLIE: Te crezi puternic?

TILL: Nu e vorba de mine. Ci de toți. Bagă la cap!

(Charlie privește fețele indignate ale celorlalți. Înghesuindu-l pe Profesor, Tăcutul își reia locul. Nu rezistă însă și se așază pe jos.)

TILL: Du-te, omule, în gang.

TĂCUTUL: Nu mă mișc de aici.

(Till face un gest de neputință și se întoarce la locul lui. După o clipă)

CHARLIE (apucîndu-l cu violență de piept pe Tăcut, urlă): N-auzi ce ți se spune?! Du-te în gang! Culcă-te la umbră. Restaurează-te! N-o să-ți ia nimeni — locul!

TĂCUTUL (punctează replica lui Charlie cu strigăte pițigăiate): Nu! Nu!

PROFESORUL: Urîte mai sînt ploile în Astoria!

16.

Fundătura

O fundătură în spatele unor blocuri mizere. Intră Charlie cu minile în buzunare. E urmat de Felice, un tînăr slab, cu o mare disperare în ochi. Dacă s-ar bate cu Charlie, ar fi făcut K. O. din prima lovitură. În schimb, e perseverent. Au aerul că discută de o oră folosind aceleași cuvinte.

CHARLIE (nu mai are unde merge. Se întoarce spre Felice, agasat): Ce te ții după mine?

FELICE (tace).

CHARLIE: Lasă-mă în pace și du-te dracului.

FELICE: Nu mă duc.

CHARLIE: N-ai decît.

FELICE: Nu pot să mă duc.

CHARLIE (îi întoarce spatele).

FELICE (după mari șovăieli): Dă-mi foaia de angajare.

CHARLIE: Poftim?

FELICE: Ți-am spus de o sută de ori: dă-mi foaia!

CHARLIE: Ești nebun?

FELICE: Știi bine că nu.

CHARLIE: Atunci de ce te ții de capul meu tocmai de la oficiul de plasare? Te-am purtat prin tot orașul, am fost binevoitor cu tine, m-am făcut că nu aud tot ce îndrugi. Ce mai vrei?

FELICE: Îmi pare rău, dar nu pot să plec fără foaia de angajare.

CHARLIE (face un gest de disperare): E foaia mea sau a ta?

FELICE: E a ta, dar trebuie să mi-o dai.

CHARLIE: Cum o să ți-o dau?! Cum o să las pleasca din mână?

FELICE: Trebuie, înțelege că trebuie.

CHARLIE: Văd că nu pricepi: foaia nu ți-o dau pentru că este *proprietatea mea*, singura mea *proprietate*! Nu fiindcă mi-ar face plăcere să muncesc!

FELICE: Tu ești singur. Flămânzești sau crăpi, e totuna. Eu o am pe Imma. Înțelege? Trebuie să-mi dai foaia!

CHARLIE: Ce-mi pasă mie de Imma ta?

FELICE: Într-adevăr, n-are de ce să-ți pese. Dar foaia trebuie să mi-o dai.

CHARLIE: La sfîntu-asteaptă.

FELICE: Poți să mă și înjuri. Numai să-mi dai foaia.

CHARLIE: Băiete, în primele douăzeci de minute ești amuzant, dar pe urmă să știi că ai scoate din sărite și morții! Nu mai repeta ca o flașnetă prostia aia și du-te unde vezi cu ochii!

FELICE: Dă-mi foaia și mă duc.

CHARLIE: Adu mîna încoace. (*Îi ia mîna și-l face pe Felice să-i pipăie mușchii.*) Pricepi? Aș putea să-ți dau o lecție de box gratuită, fără să mă tem de represalii. Pe tine te suflă vîntul! De ce mă întărești? De ce nu te duci dracului?!

FELICE: Nu plec, fiindcă nu pot să plec. Trebuie să înțeleg. Poți să mă și bați, numai să înțeleg. Și să-mi dai foaia ta de angajare.

CHARLIE: Dar e nedrept! Eu am căpătat-o, eu! Nu-ți intră odată în cap?

FELICE: Dar știu că e a dumitale, de aceea ți-o și cer. Altfel, ar fi fost a mea, nu-i așa? Nu-ți cer altceva decît foaia dumitale de angajare.

CHARLIE (*se tolănește pe jos*): Înnebunitor. Așa sînteți cu toții, voi cei din sud?

FELICE: Cînd ne e foame.

CHARLIE: Și vă e foame des?

FELICE: În fiecare zi.

CHARLIE: ...Cum te cheamă?

FELICE: Mă cheamă Felice...

CHARLIE (*ride*).

FELICE: Se face tîrziu...

CHARLIE: Cred și eu, Felice. Te ții după mine de un ceas și ceva.

FELICE: Hai să nu mai pierdem vremea. Imma așteaptă să mă întorc.

CHARLIE: Las' s-aștepte!

FELICE: Ascultă, îmi pare rău, dar dacă nu-mi dai foaia trebuie să te bat.

CHARLIE: Poftim? Tu pe mine? Atinge-mă numai.

FELICE: Să nu crezi că nu te bat. Nu mai pot să rabd. Trebuie să-ți iau foaia.

CHARLIE: Ia-o dacă-ți dă mîna. (*Nu se ridică.*)

FELICE: Scoală de-acolo.

CHARLIE: Dar ce, culcat nu poți să mă bați?

FELICE: Știu că ești mai puternic, de aceea și vorbești așa. Dar eu n-am încotro. Poate o să mă bați tu pe mine, dar o să-ți iau totuși foaia de angajare.

CHARLIE: Curaj, Felice!

FELICE (*se infurie singur*): Nu mai fi atît de sigur de tine! Faci pe grozavul!

CHARLIE: Dă-i înainte, Felice!

FELICE: Primești tu o lecție, să mă ții minte! (*Se repede și începe să-i care la pumni lui Charlie, care se prăpădește de ris, ghemuit cum stă ca să-și apere comoara.*)

CHARLIE: Nu mă gîdila! Mor de ris! Cine te-a învățat să te bați, pri-chindelule?

FELICE (*e călare pe Charlie. Se oprește o clipă să răsufle*): Tata a fost întotdeauna împotriva violenței. Mă certa ore întregi dacă mă băteam vreodată, în copilărie. Lui trebuie să-i mulțumesc astăzi că nu știu să mă bat cum trebuie. Dar merge și așa.

CHARLIE: E destul de bine pentru început!

FELICE (*iar îi cară la pumni. Probabil că nîmerește ceva mai bine, căci adversarul scoate un țipăt și ripostează*).

CHARLIE: Încetează cu prostiile! Altfel, Imma ta n-o să mai aibă pe cine să aștepte!

FELICE: Dă-mi foaia!

CHARLIE: Ești nebun (*Îl scutură jos pe Felice. Se ridică amîndoi și se înfruntă cu pumnii încleștați.*) Ei?

FELICE (*se repede, ferindu-și capul, drept în pumnii lui Charlie. Gême înăbușit*): Dă-mi foaia!

CHARLIE: Na-ți foaia! Poftim foaia! Și mai na! Și uite un supliment! (*Fiecare exclamație echivalează cu minimum o lovitură.*) Te satisface răspunsul meu?

FELICE (*care ripostează tot timpul, deși gîfîie*): Trebuie! Nu te las pînă nu mi-o dai! Te bat! Te omor!

CHARLIE (îl ia de guler): Pricepe, nătărăule, că eu sînt mai tare și dacă ai de gînd să-mi iei fițuica aia pe calea forței, ești pierdut!

FELICE: Știu! Dar ce vrei să fac?

CHARLIE: Mi-e scîrbă de viață cînd te vîd! Încetează!

FELICE: Dacă-mi dai foaia!

CHARLIE: Taci!

FELICE: Dă-mi foaia!

CHARLIE: N-auzi să taci!

FELICE: Foaia! Dă-mi foaia! Foaia! Foaia! Foaia!

CHARLIE (s-a infuriat definitiv. Se repede la Felice și-i cară la pumni cu toată convingerea): Ți-arăt eu ție foaie! (S-au încheștat unul de altul. O clipă de tensiune, în care nu se aud decît respirațiile lor. Disperarea lui Felice ține piept forței lui Charlie. Deodată apare un tip.



Caută din ochi și se uită cu interes la bătaie. Cu greu recunoaștem în el pe Tipul din scena a patra. Poartă un costum bun.)

TIPUL: Hei, lăsați bătaia! (Nu e luat în seamă, cu atît mai mult cu cît vorbește neconvingător.) Ce aveți de împărțit, bobocilor? Nu se aude? (Tinerii își vîd de treabă. Atunci Tipul scoate o monedă și o face să cadă cu zgomot sub nasul celor doi. Moneda clîcîne ispititor. Bătăușii se opresc din încheștare, fără să-și dea drumul. Măsoară din ochi moneda și Tipul. Apoi se despart. Felice holbează ochii și-și freacă coastele. Revenindu-și, îl apucă de braț pe Charlie.)

FELICE: Dă-mi foaia!

CHARLIE (își scutură grăbit brațul, scoate dintr-un buzunar bine ascuns foaia, o desface, o împătorește la loc, face gestul de a o pune înapoi. Totul durează foarte mult. Felice stă gata să se repeadă. I-e teamă că Charlie va distruge foaia. Charlie îl privește rînjind, apoi, se

rios, o aruncă. Felice se repede asupra ei, o apucă și fuge scoțînd mici strigăte de fericire. Charlie privește scîrbit în urma lui, apoi ridică moneda, o cercetează pe toate fețele, îl măsoară cu un rînjit pe Tip, în vreme ce acesta face cea mai mulțumită de sine mutră posibilă): Ce-asta?

TIPUL: Nu e greu de observat. O monedă de cinci coroane.

CHARLIE: Și ce rost are?

TIPUL: E o carte de vizită... Ții minte?... Ascultă, Charlie, am o afacere pentru tine.

CHARLIE: Chiar pentru mine?

TIPUL: Personal!

CHARLIE: Dar cum de m-ai găsit aici?

TIPUL: Știu eu unde să-mi caut oamenii.

CHARLIE (arătînd moneda): Și... reclama corespunde mărții?

TIPUL: Garantat.

CHARLIE: Vrei să omori pe cineva?

TIPUL: Nu asta mă interesează.

CHARLIE: Atunci?

TIPUL: Întîi pune moneda în buzunar. Atunci o să am mai multă încredere. (Charlie mai privește o dată moneda și se conformează.) Perfect. Acum ascultă. Cele cinci coroane ale tale mi-au adus noroc. Am ajuns un om căutat în Astoria. Mă ocup de problemele concurenței. Am luat în arendă concurența unei mari firme. Mă ocup de liniștea ei. Și de necazurile celorlalți. De pildă azi aș vrea ca principalul concurent al firmei noastre să aibă un mic șoc. Pentru asta am nevoie de un băiat prezentabil și energic. Energic ești, prezentabil te fac eu.

CHARLIE (neîncrezător): Și ce trebuie să fac?

TIPUL: Să te prezinți la un mare local, să petreci două ceasuri și să te ocupi de fiica principalului nostru concurent.

CHARLIE (încruntat): Și... e draguță?

TIPUL: Nu te aștepta la prea mult. Remușcări n-o să-ți provoace.

CHARLIE: Hm! Îmi dai haine și toate celelalte?

TIPUL: Desigur. Vino cu mine. Și ține minte: banii pot să curgă din ambele părți. Depinde numai de tine.

CHARLIE: Și cum o cheamă pe vic-timă?

TIPUL (dezolat): Florida...

Camera Tipului

Intuneric. Liniște. Se deschide ușa — un patruleter de lumină. În cadrul ei, Florida. Încearcă să găsească comutatorul.

FLORIDA: Iubitule, aprinde tu, poate știi unde e comutatorul.

CHARLIE: Habar n-am, nu e camera mea.

FLORIDA (aprinde totuși lumina): O! CHARLIE: E destul de plăcut aici, nu?

(Florida are o mutră ștearsă și naivă, afară de momentele când se chinuiește să pară mondenă. Charlie nu se ocupă deloc să pară altfel decât este sau să netezească asperitățile împrejurării. Camera e tipic burlăcească, foarte dezordonată. Are totuși telefon. Florida e îmbrăcată ultraeleganț. Charlie — surprinzător de cumsecade.)

FLORIDA: E foarte amuzant.

CHARLIE: Simte-te ca la dumneata acasă. (Încuie ușa discret, apoi se întoarce spre Florida) Ce faci acolo? Ai deschis o carte? (Într-adevăr, asta a făcut Florida.)

FLORIDA: Cartea de telefon... A noastră e altfel...

CHARLIE (malitios): De lux!

FLORIDA: Probabil.

CHARLIE: De când n-ai mai citit o carte?

FLORIDA: Cred că de zece ani.

CHARLIE: Bravo!

FLORIDA: Nu te mira, iubitul, cărțile sînt o perversiune.

CHARLIE: Emiți și cugetări? Unei fete frumoase nu-i stă bine să cugete. Te cheamă Florida?

FLORIDA: Ce memorie!

CHARLIE (joacă teatru): Am ucis o dată o fată cu numele ăsta.

FLORIDA: Și a fost interesant?

CHARLIE: Ai nervii tari, fetițo! Ia zi-i, de ce naiba ai venit cu mine aici? Doar mă cunoști abia de patru ore.

FLORIDA: Tu m-ai chemat!

CHARLIE: Exact. Dar de ce ai venit? Sper că ești o fată cuminte.

FLORIDA: Ți-ar plăcea să fii o fată cuminte?

CHARLIE: Trebuie să mărturisesc că da.

FLORIDA: Ei bine, da. Sînt o fată foarte cuminte.

CHARLIE: Ce fel de fată cuminte ești, dacă ai venit cu mine aici?

FLORIDA: Dar nu s-a întîmplat nimic.

CHARLIE: Și cine-ți spune că n-o să se întîmple?

FLORIDA: Doar n-o să te legi de mine, așa, din senin!

CHARLIE: De ce să nu mă leg de tine?

FLORIDA: Te spun lui tata.

CHARLIE: Zău? Și tata o să mă certe?

FLORIDA (drăgăstoasă): Ih!

CHARLIE: Dar cine e tatăl tău, că trebuie să-mi fie frică de el?

FLORIDA: Cum, nu știi cine-i tatăl meu?

CHARLIE: Nu.

FLORIDA: Serios? Și mi-ai făcut curte așa, din simpatie?

CHARLIE: Da, te-am adus aici numai din simpatie.

FLORIDA: O! Ce drăguț ești! Nicio dată nu mi s-a mai întîmplat una ca asta!

CHARLIE: De ce, fetițo? Doar nu ești muma pădurii?

FLORIDA: Nu înțeleg ce vrei să spui, dar e foarte drăguț din partea ta. Lasă-mă să te sărut!

CHARLIE: Calmează-te. Știi cine ești.

FLORIDA: Atunci, de ce...?

CHARLIE: Nu bănuiești?

FLORIDA (se sperie): O! Să nu te atingi de mine! Eu sînt...

CHARLIE: Ți-am spus că știu cine ești. Asta n-o să mă întîmdeze.

FLORIDA (practică): Să știi că tata nu dă bani pe chestii d-astea.

CHARLIE: Ce spui?

FLORIDA: Prin mine n-ai să-l poți niciodată șanta pe tata.

CHARLIE: Poate că da. Ai mai fost... șantajată?

FLORIDA: Nu. Nimeni n-a îndrăznit. De altfel, am un revolver.

CHARLIE: Minți. Am cotrobăit eu prin buzunarele tale.

FLORIDA: Cu atît mai bine. (Ca să schimbe subiectul). Nu pui puțină muzică?

CHARLIE: Nu.

FLORIDA: Stăm așa?

CHARLIE: Am treabă.

FLORIDA: Și eu?

CHARLIE: Fă și tu ceva.

FLORIDA: Foarte amuzant.

CHARLIE: Cît e ceasul?

FLORIDA: Unu fără cinci.

CHARLIE: Așadar, peste cinci minute.

FLORIDA: Ce treabă ai peste cinci minute?

CHARLIE: Peste cinci minute te violez.

FLORIDA: Ha, ha! Ești dulce! (Îl sărută).

CHARLIE: Lasă-mă să-mi fumez țigara în liniște.

FLORIDA: Nu te las.

CHARLIE: N-ai răbdare?

FLORIDA: Ești nebun. Ți-am spus că tata nu dă nici un ban pe șantaje.

CHARLIE: O să vedem.

FLORIDA: Scumpule, poate lăsăm pe altă dată.

CHARLIE: Nu văd nici un motiv.

FLORIDA: Charlie, sînt o fată destul de drăguță, nu?

CHARLIE: Probabil.

FLORIDA: Am avut impresia că ți-am plăcut.

CHARLIE: Sînt patru ore de cînd te cunosc.

FLORIDA: Și?

CHARLIE: M-am plictisit de tine.

FLORIDA: Minunat! Și eu de tine!

Hai să plecăm. Rămînem prieteni, nu?

CHARLIE: Rămînem... aici.

FLORIDA: Eu plec.

CHARLIE: Nu.

FLORIDA: Trebuie să plec.

CHARLIE: Eu te rog să n-o faci.

FLORIDA: Nu văd nici un motiv să rămîn.

CHARLIE: Există unul, mi-am terminat țigara. (S-a ridicat și a cuprins-o în brațe.) Mi-e martor Dumnezeu că nu te iubesc și că n-ai nici pe vino-ncoace!

FLORIDA: Atunci, de ce...?

CHARLIE: Din convingere!

FLORIDA: Lasă-mă!

CHARLIE: Îndată.

FLORIDA: Ești un porc.

CHARLIE: Tot ce se poate.

FLORIDA: Charlie, lasă glumele, ești urît, nu pot să te sufăr!

CHARLIE: O să te rabd și așa.

FLORIDA: Urlu! Te zgîrîi!

CHARLIE: Nu face nimic. (Începe s-o descheie, calm.)

FLORIDA (urlă).

CHARLIE: Vezi? Nu vine nimeni.

FLORIDA (urlă iar).

CHARLIE: O să-ți pierzi glasul.

FLORIDA (urlă disperat, dă din picioare): Ești un... Bel Ami!

CHARLIE (uluit): Ai citit „Bel Ami“?!

FLORIDA: Am văzut filmul... (Leșină — din cauza nervilor, nu din pudoare.)

CHARLIE (o pune pe scaun): Anti-patică ființă!

(Charlie scoate o agendă din buzunar, caută, apoi formează un număr. Între timp s-a tolănit comod pe un fotoliu, lîngă telefon. Fața lui iradiază de



fericire. Din nou se proiectează, peste toată odaia ninsoarea de bancnote, care se stinge odată cu căderea cortinei.)

CHARLIE: Alo, miliardarul Senior? Îmi dai voie să-ți spun tată-socrule?...

PAUZĂ

18.

Fie și politică

Față de cortină.

ROȘCOVANUL: Hei, Charlie! Felicitările mele! Am auzit că te însori?

CHARLIE: Prostii!

ROȘCOVANUL: Dar chestia aia, cu fata grangurului...

CHARLIE: S-au înțeles între ei.

ROȘCOVANUL: Cine cu cine s-a înțeles?

CHARLIE: Concurenții, Roșcovanule, patronul meu și tatăl fetei.

ROȘCOVANUL: Și?

CHARLIE: Ei s-au înțeles, iar pe mine m-au scos din combinație.

ROȘCOVANUL: Bravo lor! Dar aici pe cine păzești?

CHARLIE: E un tip care mi-a mai dat de lucru. Trebuie să-l găsesc.

Am dat de fundul buzunarului.

ROȘCOVANUL: Mie să nu-mi ceri cu împrumut, că nu dau.

CHARLIE: Te-a lăsat fetița?

ROȘCOVANUL: Cum ți-ai dat seama?

Chiar așa, s-a cărat acasă. A strîns capital, și într-o zi mi-a lăsat o hîrtiuță: „Ești prea deștept ca să nu știi unde sînt. Adio“. Ei, ce zici?

CHARLIE: Oricum, a recunoscut că ești deștept. Frumos din partea ei. Eu nu știu dacă aș fi avut tăria s-o fac.

ROȘCOVANUL: Zău? Dar cine ți-a găsit o familie când ai avut nevoie? Nu Roșcovanul? Roșcovanul le știe pe toate. Vezi? Mă uit la tine și văd că o să te apuci de politică.

CHARLIE: Eu? Ești nebun, băiete! Nici prin gând nu-mi trece.

ROȘCOVANUL: Ba da, Charlie. Altfel nici nu-l mai aștepta pe tipul tău. N-o să-i fii de nici un folos.

CHARLIE (*admirativ*): Ia te uită! Știi că ești dat dracului?

ROȘCOVANUL: Mi-au mai spus-o și alții. Pa! (*Iese.*)

CHARLIE: Fie și politică, numai bani să iasă!

(*Năvălește Tipul. Străbate scena aproape în fugă.*)

TIPUL: Bine că te văd, Charlie! Încearcă să te ții după mine! Sunt în întârziere! (*Iese fugind, cu Charlie, fericit, după el.*)

19.

Un miting

O nișă minusculă. O ușă laterală și o mică deschidere gen balcon în fund, către sala de întruniri, care e sugerată printr-o perdea de lumină. Sala e undeva jos. Se mai văd două pick-upuri, un microfon, o mică instalație de radio. Intră Tipul, gîflind, urmat de Charlie. Discursurile se aud foarte îndepărtat.

TIPUL: Mișcă mai repede! (*Începe să pună singur în funcțiune aparatele. Scoate din servieta sa două discuri, le pune pe platanele pick-upurilor.*) E un miting foarte important! O să vorbească generalul Krieg!

CHARLIE: Nu aud nimic.

TIPUL (*face contactul unui mic difuzor. Cîteva clipe se aude o voce foarte puternică*): „Astoria merge spre pierzanie! Nu mai avem nici o șansă!”

CHARLIE: Ăsta-i generalul?

TIPUL: Nu. (*Închide difuzorul ca să poată vorbi.*) Opoziția! Folosește discul din stînga. Fii atent. (*Contact la difuzor. Vocea*: „Nu mai există nici o salvare! Guvernul nu e în stare de nimic! De nimic!” Tipul face contactul pick-upului. Se aud strigăte, fluierături, „Afară!” „Jos opoziția!”, totul pînă la intensitatea

unei mulțimi. Apoi Tipul reduce pick-upul.)

CHARLIE: Totul e pe disc?

TIPUL: Desigur. Pe urmă se antrenează și cei din sală.

CHARLIE: Formidabil!

TIPUL: Banal.

CHARLIE: Așa-s de timpîți, că trebuie să le suflî?

TIPUL: Vezi bine că-s idioți, dacă au venit să-l asculte pe general.

CHARLIE: Nu prea ești respectuos cu idolul dumitale politic!

TIPUL: Dar eu nu fac politică! Eu fac bani!

CHARLIE: Nu te mai ocupi de concurență?

TIPUL: Ba da, am schimbat însă brânșa. În politică e mai rentabil...

Fii atent. Acum o să vorbească generalul. Pui discul din dreapta.

CHARLIE: Țăla ce conține?

TIPUL: Aplauze, urale și alte marafeturi de-astea

CHARLIE: E-n regulă.

TIPUL: Acum mă duc să muncesc cu palmele. (*Face gestul de a aplauda.*) Trebuie să fii văzut. Noroc, băiete. (*Iese.*)

CHARLIE: Hm. Va să zică ăsta... (*Deschide difuzorul. O altă voce*: „Există o cale: războiul!” Liniște în sală, tuse.) Repede, băiatule! (*Face contactul la aplauze. Acestea se dezlănțuie cu furie. Charlie face difuzorul mai încet.*) Nu-i nimic, băiatule, o să prinzi imediat meseria! (*Își freacă mîinile cu satisfacție. Oprește aplauzele. Vocea*: „Nimic mai simplu și mai radical decît războiul! Guvernul nostru însă lucrează cu mînuși albe! De 15 ani strig și răgușesc că trebuie început războiul, și guvernul încă nu l-a început!”) Ce mă fac aici? Dacă pun aplauze, sînt la adresa lui sau a guvernului? (*Pune și aplauze și fluierături.*) Să fim obiectivi! (*Reduce. Vocea*: „Mai grav încă: guvernul sporește într-un mod nejust cheltuielile de înarmare! Așa nu mai merge!” Charlie pune aplauze maxime și aprobă din cap. Vocea: „Guvernul sporește cheltuielile de înarmare cu 25% pe an, în loc să le sporească cu sută la sută!!!” Charlie se înfurie.) Fir-ai al dracului cu procentele tale! Sută la sută pe an? (*Pune fluierăturile. Vocea*: „În zadar mă fluieră opoziția vinduță dușmanului! Toate interesele noastre, ale tale, ale lui, ALE MELE — sînt legate de sporirea bugetului de înarmare! Astoria tre-

— *buie să se înarmeze! Fiecare astorian să aibă lângă casa lui o rachetă încărcată cu bomba H pe care s-o poată trimite în capul dușmanului!*"

CHARLIE pune, furios, fluierăturile maxime, după care încalecă pe balustrada balconului și fluieră și el cu două degete în gură. E un zgomot infernal. Năvălește Tipul, urlând.)

TIPUL: Ce faci! Ești nebun! (Oprește pick-upul, dar fluierăturile și huiduielile se aud mai departe.) Ți-ai ieșit din minți!

CHARLIE: Îmi exercit libertatea convingerilor! (Fluieră.)

TIPUL: Încetează că te ucid!

CHARLIE: Mai domol, mai domol!

TIPUL: Ce-i cu fluierăturile? Am oprit pick-upul!

CHARLIE: Sint veritabile! Ascultă! Privește! (Îl ia de guler și-l apleacă periculos pe balustradă.)

TIPUL (după ce a scăpat și și-a pus hainele în ordine): S-a spart mitingul! (Se grăbește să pună un disc de jazz. E furios.) Ce-i cu tine? Ai început să ai convingeri? Îl preferi pe primul vorbitor?

CHARLIE: Era la fel de idiot. Dar asta îmi pregătea o bombă. Nu puteam s-o primesc. Nici ei nu au primit-o! (Gest către sala mitingului.)

TIPUL: Vai de capul tău! Aici sint interese mari în joc, și să nu-ți închipui că o să strici tu afacerea!

CHARLIE: Ce afacere?

TIPUL: Nu e pentru tine.

CHARLIE: Spune-mi-o totuși.

TIPUL: E vorba de procentele pe care urmează să le obțină atât generalul cât și guvernul din partea monopolului bombelor H. Cu cât se fabrică mai multe, cu atât cresc și procentele! Guvernul concurează opoziția, opoziția concurează guvernul.

CHARLIE: Cum poate opoziția să dicteze guvernului cite bombe să facă? Am impresia că guvernul nu e deloc sentimental!

TIPUL: Ești idiot din naștere? Citeva mitinguri de astea — dar fără sabotori! — și guvernul se clatină. Așa că opoziția poate striga în voie „sută la sută!”

CHARLIE: Așadar, guvernul actual este pentru mai puține bombe?

TIPUL: Prostii! Este tot pentru sută la sută. Dar preferă s-o facă sub presiunea maselor, și să aibă și voturile celor care sint pentru pace!

CHARLIE: Ale celor care au fluierat?

TIPUL: Fie și ale celor care au fluierat. Dar mai ales ale celor care au

stat acasă ori s-au dus la mitingul pentru dezarmare!

CHARLIE: A mai fost un miting? Tot într-o sală ca asta?

TIPUL: Aiurea, în cea mai mare piață din capitală. Dar acolo a lucrat poliția...

CHARLIE (fluieră a pagubă).

TIPUL: Azi ai avut noroc că s-a fluierat în sală — și încă cum! Altfel o pățeai cu asta. (Arată discul cu fluierături.)

CHARLIE: Eu... cu ce mă aleg din toate astea?

TIPUL: Mai ai și pretenții? Bolșevicule! Marș afară!

20.

Alegeri (I)

Față de cortină. Se aude un foc de armă. Rumoare. Intră doi brancardieri ducînd pe targă un mort. Străbat în fugă avanscena.

PRIMUL BRANCARDIER: Al citelea pe ziua de azi?

AL DOILEA BRANCARDIER: Al nouălea!

PRIMUL BRANCARDIER: Ce vrei? Alegeri!!

(Din partea opusă apare un cetățean înfierbîntat.)

CETĂȚEANUL: Trăiască...! (Holbează ochii la grupul care iese.) Fie-ți țărîna ușoară... (Iese și el.)

21.

Alegeri (II)

O piațetă decorată cu două panouri bătător la ochi de identice în compoziție, avînd drept text: „Trăiască crocodilii!”, respectiv „Trăiască maimuțele!” O mică estradă în centru. Unii dintre figuranți sint „crocodilii”, iar alții „maimuțele”.

UN MUNCITOR (intră la braț cu Till, în haine de duminică): Intrucît candidatul nostru a fost interzis, muncitorii din localitate boicotează alegerile. (Arată spre „crocodilii” și „maimuțele”.) Aștia sint trepădușii celor două partide...

TILL: Stai! Ce-i cu panourile astea?

MUNCITORUL: Nu-i formidabil?

Opera lui Dinos, pictorul nostru.

TILL: O adevărată palmă! Parcă scrie pe ele: două partide, un singur buzunar!

MUNCITORUL: Pictorul a plătit-o cu viața...

TILL (stringe pumnii. Ies).

PRIMA FEMEIE: L-au luat de aici?

A DOUA FEMEIE: L-au luat pe bietul pictor. Ai auzit? N-avea altă vină decât că a făcut ambele panouri la fel.

PRIMA FEMEIE: Dacă orașelul nostru n-are doi pictori!

A DOUA FEMEIE: Dar parcă cele două partide ale noastre nu-s la fel de afurisite?

PRIMA FEMEIE: Am auzit că se scumpește zahărul...

A DOUA FEMEIE: Și laptele... (Încep să sușotească și să se depărteze de rampă. Este tactica pe care o urmează toți cei ce-și termină replicile.)

PRIMUL CROCODIL (provoacă o maimuță): Maimuțoiule!

PRIMA MAIMUȚĂ (cu tot disprețul): Crocodilule!

PRIMUL CROCODIL (alintare): Maimuțico!

PRIMA MAIMUȚĂ (pune la inimă): Crocodilașule!

PRIMUL CROCODIL: Știi după ce se cunosc maimuțele?

PRIMA MAIMUȚĂ: După curaj!

(Risete grozave și strigăte de jignire.) Hei, maimuțele la mine! (S-au format două șiruri care stau gata să se ia de păr. Printre ele, ca printr-un culoar de onoare, trece Tipul, care se urcă pe mica estradă și strigă în microfon.)

TIPUL: Iubiți alegători! În curînd va sosi celebra artistă Libera Morales, care va acorda fiecăruia dintre simpatizanții maimuțelor — o sărutare!

(Maimuțele se string, interesate. Femeile sînt indignate. Una începe să tragă de un maimuțoi, fără prea mult succes. Se consolează. Tipul înaintează spre rampă, nerăbdător. Din stînga apare Charlie cu doi muncitori.)

CHARLIE: Abia i-am putut urni din birlog! Cică e duminică!

TIPUL: Cînd vă cheamă supraveghetorul alegerilor, să faceți bine să vă mișcați mai repede! (Muncitorii nu au chef să se lase provocați. Nu răspund.) Dați jos imediat panoul crocodililor. (Muncitorii se duc să o facă, schimbînd numai o privire semnificativă.)

CHARLIE: Șefule, poate că nu pe acela trebuie să-l dai jos.

TIPUL: De ce?

CHARLIE: M-a oprit șeful crocodililor și mi-a zis că ai 500 de coroane

dacă lași panoul lor și-l scoți pe celălalt.

TIPUL: Zău? Spune-le să facă așa!

(Panoul crocodililor coboară. Crocodilii se animă, își manifestă indignarea. Maimuțele se bucură. Charlie oprește manevra. Panoul este din nou ridicat. Murmure din partea maimuțelor, satisfacție la crocodili. Grupul muncitorilor se îndreaptă spre al doilea panou.)

MUNCITORUL (ironic): Nu se poate spune că Tipul nu-i obiectiv! Face reclamă pentru vedeta maimuțelor, dar le dă jos panoul!

TILL: Ce spui?! (Într-adevăr, în acest moment începe să coboare panoul maimuțelor. Acestea se indignează la rîndul lor, spre fericirea crocodililor.)

A DOUA FEMEIE: E un circ!

TIPUL (către care se îndreaptă, scandalizați, cîțiva maimuțoi): Votați pentru maimuțe! În curînd maimuța noastră Libera Morales, cu care ne mîndrim, va acorda sărutări maimuțelor și simpatizanților! (Reclamanții au trebuit să tacă pentru a nu stingheri reclama partidului lor. Acum, cînd Tipul coboară mergînd către rampă și strigînd „Charlie!”, maimuțele se reped la el, vociferînd.)

TILL (către prima femeie): Cine-i tipul ăsta?

PRIMA FEMEIE: Supraveghetorul alegerilor. A fost trimis din capitală.

TILL: Și de ce răcnește numai el în microfon?

PRIMA FEMEIE: Îi place să facă totul cu mîna lui.

TILL: Și pe pictor... tot cu mîna lui...?

PRIMA FEMEIE: Vai de mine, dumneata mă bagî în bucluc! Ce te legi de mine? Sînt femeie cinstită! (Fuge.)

TIPUL (scapă de maimuțe): Charlie! CHARLIE (apare): Te ascult, șefule.

TILL (aparte): Ia te uită: Charlie!

TIPUL: Fugi la șeful maimuțelor și povestește-i cum e cu panoul. Vezi să nu plece muncitorii ăia.

CHARLIE: E-n regulă! (Iese în fugă prin dreapta, trecînd pe lângă muncitori. Maimuțele se apropie iar de Tip, acesta însă ridică mîinile a neputință și reușind să ajungă la tribună, reîncepe.)

TIPUL: Pregătiți-vă! Se apropie sosirea Liberei Morales, demna reprezentantă a partidului maimuțelor!

Mai multă lumină! (Comanda i se execută.)

PRIMA FEMEIE: Se pare că această artistă a jucat anul trecut pentru crocodili!

(Din dreapta apare Charlie. Tipul îl întreabă de departe, prin gesturi: „Ei?”)

CHARLIE (strigă): O mie!

(Tipul răspunde tot printr-un gest: „Jos!” Charlie fuge spre muncitori și în curînd panoul maimuțelor va fi reinălțat, iar celălalt, al crocodililor, coborît. Bineînțeles, maimuțele sar în sus de bucurie, iar crocodilii se enervează.)

TILL (apucîndu-l de braț pe Charlie): Mi se pare că ne cunoaștem.

CHARLIE: Ah, moralistul de la coada șomerilor... Ce mai faci?

TILL: Nu te-am prea văzut la A.R. Parcă ai primit o angajare atunci.

CHARLIE: Nu... nu mi-au convenit condițiile... Nu-i de mine să mă spetesc pentru alții!

TIPUL: Charlie! (Nu-l vede.)

TILL: Și aici cu ce te ocupi?

CHARLIE (obraznic): Am afacerile mele proprii. Îmi merge destul de bine. Nu mă pot plînge. Dar acum trebuie s-o șterg.

TIPUL: Charlie!

TILL: Dar ce, nici duminica nu te lasă afacerile?

CHARLIE: Nici noaptea!

(Charlie fuge la estradă, de unde Tipul îl trimite spre stînga. Charlie iese fugind într-acolo. Tipul strigă: „Atențiune!” și se repede în culise, de unde revine cu Libera Morales pe umăr. E o ființă stereotipă, cu două imense buze vopsite, supradecoltată în rochia ei de seară. Tipul o aduce în triumf pe estradă. Maimuțele se agită, crocodilii crapă de invidie. Libera aterizează pe estradă și de acolo trimite sărutări în toate direcțiile.)

PRIMA FEMEIE: Ia te uită ce stricătu au adus! Nici nu-mi vine să spun pînă unde-i decoltată!

A DOUA FEMEIE: Și bărbatul meu care-i acolo! (Fuge să-l salveze.)

PRIMUL MAIMUȚOI: Ce mai faci, Libera?

LIBERA (deschizînd brațele): Politică, iubitu! (Mare efect, aplauze, fluierături.)

UN CROCODIL: Asta-i artistă? Habar n-are să joace!

A DOUA MAIMUȚĂ: Ești invidios! Voi n-aveți o Libera Morales, crocodili de apă dulce!

CROCODILUL: Noi nu facem propagandă cu cocote! (Întoarce spatele interlocutorului său. Din stînga apare Charlie. Jocul de mai sus cu Tipul.)

CHARLIE: 1.300!

TIPUL (jocul de mai sus. Charlie fuge să organizeze coborîrea panoului maimuțelor și ridicarea panoului crocodililor. Urmează reacțiile respective, intensificate. Tipul intervine): Cetățeni, păstrați ordinea! (Strigăte de protest.) Conform promisiunilor partidului maimuțelor, frumoasa Libera Morales își va începe programul! (Maimuțele se consolează.)

LIBERA: Vă rog să mă credeți, domnilor, că fac ceea ce fac numai din patriotism și dragoste pentru maimuțe! Vă rog să vă așezați la rînd. Urcați cîte unul și nu mă stringeți prea tare!

(Forfotă. Maimuțele își dispută primele locuri. Totul se rezolvă prin cîțiva pumni camaraderești, fără supărare. Din acest moment urcă unul cîte unul pe estradă, îmbrățișînd-o și sărutînd-o pe Libera, cu care schimbă și două-trei cuvinte. Privitorii comentează scena.)

A DOUA FEMEIE: Bărbatul meu nu vrea cu nici un chip să plecăm acasă.

PRIMA FEMEIE: Tocmai acum ți-ai găsit să-l chemi?

LIBERA (celui care s-a nimerit pe estradă în acest moment): Nu uita cu cine trebuie să votezi!

MAIMUȚOIUL: Cu tine!

PRIMUL CROCODIL: Ce teroare!

AL DOILEA CROCODIL: Pe asta o cunosc în tot felul de cînd am fost în capitală. Hei, maimuțo!

LIBERA: Sînt mîndră cînd mi se zice așa! (Efect.)

CHARLIE (reapare din dreapta. La rampă se întîlnește cu Tipul): 1.500!

TIPUL: E jale! Apune soarele și nu au votat nici jumătate din alegători. O pățim! (E fiert.)

CHARLIE: Cel puțin ne facem suma!

TIPUL: Ți-arăt eu sumă! (Îi arde una peste ceafă. Charlie fuge la panouri. Urmează coborîrea panoului crocodililor. Cei cîțiva scandalagii nu sînt urmași. Maimuțele preferă să rămînă în preajma estradei, de vorbă cu Libera. Deodată, foarte aproape, izbucnește un marș de fanfară. În piață își face apariția un

uriază crocodil pe care scrie: „Votați-mă!” E purtat de partizanii săi. Piața îl întâmpină cu un „Ooo!” general. Crocodilul face tot ce poate pentru a-și prelungi șederea pe scenă fără a rămâne locului.)

CHARLIE (care dispăruse din nou, reapare): 1.800!

(Panoul maimuțelor coboară, apoi urcă al crocodililor, în uralele acestora.)

TILL (către Charlie, care s-a rezemat de o latură a scenei și-și trage suflul): Ei, Charlie, cum merg afacerile?

CHARLIE: Prost. Alegătorii nu votează.

TILL: Ce să însemne asta?

CHARLIE: Habar n-am. Dar dumneata ce afaceri ai pe aici?

TILL: Eu n-am afaceri! Am făcut o excursie duminicală.

(Maimuțoi, rămași în minoritate, o iau pe umeri pe Libera Morales și încep să defileze și ei prin piață. Trec pe la rampă. La mijlocul rampei o cotesc spre fundul scenei, dându-ne prilejul să vedem că de fusta Liberei un crocodil a agățat o hirtie diformă și murdară pe care a mizgălit un „Votați-mă!” Tipul a rămas pe estradă. Panourile urcă și coboară înnebunit.)

CHARLIE: Ce porcărie!

NOTĂ: E sarcina regiei să sublinieze prin toate mijloacele caracterul haotic al acestei scene.

22.

Al treilea antract

Scaunul actorului e trântit undeva, cu nepăsare. Mașinistul își face de lucru. E foarte supărat pe Charlie. Acesta caută din ochi scaunul, observă poziția Mașinistului.

CHARLIE: Ce mai faci, Mașinistule? (Tăcere.) Pe unde ți-ai pierdut buna creștere, Mașinist al inimii mele! (Nici un răspuns.) Așadar, comportarea mea ți-a rănit simțul moral. Regret profund și nu mai fac. Să fumăm pipa păcii! (Îi întinde o țigară. Mașinistul nu primește.) Ei?

MAȘINISTUL: Nu se fumează pe scenă.

CHARLIE: Uitaseam că reprezinti morală, justiția și pompierii. Uite, nu

mai fumez nici eu. (Pune țigara la loc. Pauză.) De ce mă ții în picioare?

MAȘINISTUL: Nu poți adormi decât legănat?

CHARLIE: În fine, o răutate. Începi să-ți revii. Îmi pare bine!

MAȘINISTUL: O fac în memoria pictorului la lichidarea căruia ai contribuit.

CHARLIE: Eu?!... Ei, da, într-un fel... Tipul meu e cam nestăpinit. Va trebui să mă despart de el pentru o vreme...

MAȘINISTUL: Nu fi necăjit. O să vă împăcați la prima înfățișare. Ca doi soți iubitori...

CHARLIE: E ceva adevărat în ce spui. Am nevoie de el. Și el de mine. Fără un tip ca Tipul, un tânăr pur ca mine nu poate ajunge cineva. Am nevoie de un mentor!

MAȘINISTUL: Fiecare ocupație cu dascăli ei.

CHARLIE: Lasă numai, Mașinistule, să-mi fac eu suma! Odată numai ce o să mă auzi strigând: „Stop! Ajunge! Legați gura sacului cu bani și dați-l încoace, să mă culc pe el!” O să vezi, Mașinistule! Și n-o să mai înșel pe nimeni cu o centimă.

MAȘINISTUL: Tu ești greu de convins pe calea ideilor. Cine ar vrea să te ajute, ar trebui să înceapă cu o lecție de box. Cu limbajul pumnilor — sau al banilor — ai fi destul de lesne de convins.

CHARLIE: Ești sigur? Să știi că nu sînt chiar atît de ageamiu; în box!... Ai uitat însă limbajul foamei. Compatrioții mei cunosc foarte bine acest limbaj. Și eu de asemenea. Asta creează reflexe, nu crezi?

MAȘINISTUL: Foamea poate să te facă și să înțelegi mai devreme cum devine cazul cu capitalismul. Depinde cum o iei. Depinde unde vrei să ajungi. Cunosc pe cineva care a cam devastat Institutul Foamei.

CHARLIE (amuzat): Curios! Nu-mi aduc aminte. Principalul e însă că ai dreptate. Nu-mi place foamea.

MAȘINISTUL (face o ultimă încercare): Cînd o să fii și tu conștient, Charlie?

CHARLIE: De astă-dată nu mai aștept să-mi termin ultimul ban. Peste un minut sînt la oficiul de plasare.

MAȘINISTUL: Îți doresc noroc.
CHARLIE: Cine știe dacă ne-om mai vedea...

MAȘINISTUL: Mai știi? Se întâlnește munte cu munte...

CHARLIE: Ține minte însă: Charlie tot capitalist rămîne!

(De cîtva timp s-a format coada șomerilor. O voce de la coadă strigă.)

VOCEA: Hei, Charlie, nu vii odată?

CHARLIE: Viu, viu... (Se apropie alene de coada șomerilor.)

MAȘINISTUL (cătrefe public): Întrucît cozile la oficiile de plasare seamănă grozav între ele, propun să tragem cortina.

23.

Greva

Curtea uzinei A. R. Un pomișor pipernicit s-a pripășit tocmai aici.

CHARLIE: Ați înnebunit cu greva asta pe nepusă masă! Vi s-a făcut de grevă! Ar trebui să vă bage mințile în cap! Ne riscăm cîștigul pe cine știe cîtă vreme! Și pentru ce? Pentru o prostie!

TILL: Nu e o prostie, știi prea bine. Vorbești așa pentru că ești furios.

CHARLIE: Și n-am dreptate să fiu?

TILL: Nu te mai gîndi la asta. Trebuie să ne cruțăm nervii. (Pauză.)

FELICE: Charlie, ții minte cînd ne-am bătut?

CHARLIE: Mm.

FELICE: Cînd te-am întîlnit prima oară aici, acum o lună, m-am gîndit: „O să-mi mute fîlcile!“ Și m-am ascuns de tine o săptămînă întreagă! Cînd am aflat însă că lucrezi în uzină, mi-am zis: nu se poate, trebuie să fim prieteni! Și-am venit la tine.

CHARLIE: Credeam că ai înnebunit. Vii la mine, te holbezi cu ochii tăi decolorați și îmi spui cu gura pînă la urechi: „Bate-mă! Nu mă bați? Hai, arde-mi cîteva, te rog!“ Ai scăpat cu bine numai fiindcă m-ai luat pe neașteptate...

FELICE: Charlie, nu-i așa că e bine aici?

CHARLIE: O fericire! Te cocoșezi fără întrerupere peste îndrăcitele

alea de mașini pînă-ți ies ochii! Iar banda merge cu o viteză de automobil!

FELICE: N-am spus că-i ușor, Charlie. E foarte greu. (Charlie mormăie.)

TILL: Muncitorii noștri sînt oameni solidari. Printre ei nu te simți singur. Desigur că sînt și individualiști, și aristocrați. Dar nu despre asta e vorba.

CHARLIE: Zău? Dar supraveghetorii unde-i pui? Dar suspectarea fiecărei discuții? Și povestea cu acțiunile? Iar leafa asta de mizerie consideri că reprezintă idealul?

TILL: Nu, Charlie, nu cred asta. Și nici concedierile nu sînt o plăcere. Dar ne spunem și noi cuvîntul.

CHARLIE: Văd. Grevă!

TILL: Patronilor nu le face nici o plăcere, crede-mă.

CHARLIE: Nici mie.

TILL: Dar o să împiedicăm concedierile, ai să vezi!

CHARLIE: Mie nu-mi pasă. Ai să spui că sînt și eu un individualist. Dar aici e țara individualismului, de ce nu mă lași să fiu individualist?

TILL: Pentru că o să-mi fie rușine de tine, Charlie.

CHARLIE: Dar nu vreau să fac grevă!

FELICE: Și totuși faci!

CHARLIE: Fac fiindcă face toată lumea.

TILL: Foarte bine.

CHARLIE (se întoarce spre Felice): Tu ce te faci cu Imma?

FELICE: O s-o scoatem noi la capăt.

CHARLIE: De aia mi-ai luat foaia de angajare atunci? Ca să faci grevă?

FELICE: Știi bine că nu. Dar nu e o plăcere să fii concediat!

CHARLIE: O să vezi îndată cum e cînd ești concediat. Crezi că după greva asta vă mai ține aici?

FELICE: Pe toți nu ne pot concedia. Sîntem 4.000.

CHARLIE: 4.000 fac grevă pentru 20 de concediați! Asta nu e drept!

TILL: Tu nu ești deloc solidar. Dar așa nu se poate trăi. Nici măcar în Astoria!

CHARLIE: Eu am trăit pînă acum și fără solidaritate.

TILL: Ai avut destule prilejuri să-ți crape obrazul de rușine.

CHARLIE : Încetează, Till, până nu mă pun cu pumnii pe tine.
 TILL : Aha, am dreptate, de aia te superi !
 CHARLIE (*sare la el*) : Încetează, îți spun ! Nu sînt dispus să-ți ascult trîncănelile ! Fac ce vreau ! Și dau dracului și solidaritatea muncitoarească, și greva ! M-am săturat ! Pînă aici m-am săturat ! Mă duc la administrație... Să nu îndrăzniți să-mi stați în cale ! Se angajează spărgători de grevă... Vă arăt eu vouă ! O să vedeți voi solidaritate !
 TILL (*l-a prins în brațe și-l reține cu forța*) : Nu se poate ! Nu te duce ! Ești nebun ! Strici totul ! Pînă acum nu s-a găsit nici un spărgător de grevă printre noi !
 CHARLIE : O să fiu eu primul !
 FELICE : Charlie !

(*Charlie se eliberează și dă să plece. În aceeași clipă, năvălește în scenă Luiz.*)

LUIZ : Am pus mîna pe lista concediaților !
 TILL : Să văd și eu, Luiz !
 LUIZ : Ești și tu, Charlie ! (*Acesta a încremenit.*)
 CHARLIE : Eu ? !
 LUIZ : Uite.
 FELICE : Charlie !
 CHARLIE : Mă concediază ?
 FELICE : Charlie, ce e cu tine ? !
 TILL (*îi dă un ghiont prietenesc*) : Ei, Charlie, nu te pierde cu firea, doar și pentru tine facem grevă !

24.

Presiuni

Un telefon deschis pe o masă. Intră Till și Luiz.

LUIZ : Se pare că-i însuși președintele sindicatului.
 TILL : Să știi că ne sabotează greva ! (*Ia telefonul.*) Alo ! Aici e Till.
 TELEFONUL : Salutare, Till. Ia măsurile urgente de încetare a grevei. A intervenit un aranjament.
 TILL : Ce aranjament, că eu sînt în fabrică și nu știu nimic.
 TELEFONUL : Eu sînt președinte și știu mai bine. Încetați greva imediat.
 TILL : Ce fel de aranjament ? Vor fi reprimiți concediații ?
 TELEFONUL : Nu. În schimb vor primi niște indemnizații.
 TILL : Și cu acțiunile cum rămîne ?

TELEFONUL : Ca mai înainte.
 TILL : Tot obligatorii ?
 TELEFONUL : Tot.
 TILL : Așa ? E-n regulă...
 TELEFONUL : Acționează de urgență.
 TILL : S-a făcut. Grevă continuă.
 TELEFONUL : Ești nebun ? Vrei să ne punem rău cu Senior ?
 TILL : Dar că „ne punem rău“ cu muncitorii nu-ți pasă ? Grevă trebuie continuată !
 TELEFONUL : Fii atent, Till ! O să te destituim imediat !
 TILL : N-aveți decît ! Nu știam că faceți afaceri cu patronul, domnule președinte al sindicatului ! Eu nu obișnuiesc !
 TELEFONUL : Du-te dracului, Till ! Trebuie să ne înțelegem — ne-am dat cuvîntul lui Senior !
 TILL : N-ai decît să anunți dumneata toate astea muncitorilor. Să vedem ce-or să-ți răspundă !
 TELEFONUL : Till, ai pierdut orice respect. Nu mai ești conducătorul sindicalistilor de la A. R.
 TILL : Îmi pare rău, nu dumneata m-ai ales, ci muncitorii. Ei or să mă și destituie.
 TELEFONUL : Bagă de seamă, Till ! Nu te juca !
 TILL : La revedere, domnule ! (*Trîntește receptorul.*) Continuăm greva !

25.

Acționarii

Același decor. Charlie intră în scenă țăntos. Îi trece în revistă pe greviști, printre care se află mai ales tovarășii lui de la oficiul de plasare. Își distribuie replicile cu măreție.

CHARLIE (*Profesorului*) : Cum vă mai simțiți, colega ? (*Trece mai departe, fără a aștepta răspunsul. Profesorul îl urmărește nedumerit. Tăcutului*) De ce faci excese, Tăcutule ? O să-ți pierzi vocea ! (*Celor doi tineri care se ocupă cu cărțile.*) Tot cu cultura, tinăra generație ? (*Tuturor*) Bucurați-vă de viață, petreceți și vă veseliți ! Charlie e bine dispus !
 PRIMUL TÎNĂR : Mulțumim sancțiunilor voastre !
 AL DOILEA TÎNĂR : Amên !
 PROFESORUL : Domnul Charlie e astăzi cu totul altul ! Ce s-a întîmplat, domnule Charlie ?
 CHARLIE : Poporul are o nedumerire ? Dorește să afle ce anume a provocat buna mea dispoziție ? Eh, mai nimic. Am primit o hîrtie... Dar ce fel

de hirtie? Aceasta-i întrebarea... Domnilor! În fața dumneavoastră nu se mai află nici un fel de Charlie. Desfid pe oricine ar îndrăzni să mai rostească acest diminutiv ordinar! Metamorfoza petrecută în mine acum un sfert de ceas îmi cere să revin la solemnul nume de Charles. Vă rog, luați aminte! Charles, și nu altfel! (*Prinde o întrebare de pe buzele Profesorului. Ceilalți sînt parte interesați, parte plictisiți.*) Cine este Charles, vreți a întreba, mi se pare! Ei bine, mă voi apleca să vă răspund: *Charles sînt eu! (Rumoare; e prea ieftină gluma.)* Iar eu, eu sînt ceea ce încă din leagăn am visat, ceea ce urmăresc de atîta vreme să devin: sînt în fine, posesorul acestei hîrtiuțe ordinare de care vă vorbeam! Iat-o! (*O scoate.*) Priviți-o cu toată evlavvia!

PROFESORUL (*o cercetează în mîna lui Charlie*): O acțiune a uzinelor A. R.!

VOCI: O acțiune! Ți-ai procurat o acțiune?!

PRIMUL TÎNĂR: Domnul e acționar?

CHARLIE: Așa e, domnilor, recunosc cu modestie. Dați hîrtiuța încoace, să nu facă picioare... (*De fapt, nici o clipă n-a dat din mînă „comoara“.*)

FELICE: Visul tău, Charlie!

CHARLIE: Domnule, am onoarea să mă recomand: Charles!

PRIMUL TÎNĂR: Cum ai făcut, senatore? Că ai noștri nu pun mîna pe acțiuni decît la trei ani după angajare.

CHARLIE: Chestie de cap, domnule consul. De ce să cumpăr acțiuni noi în rate, cînd pot să cumpăr acțiuni vechi la jumătate de preț? E destul să se pornească o grevă ca a noastră, ca acțiunile astea să-și piardă capul!

PROFESORUL: De la cine ai luat-o?

CHARLIE: Nu mai știu. Am... uitat. Oricum, de la unul mai vechi ca mine, un om calificat, care nu poate fi concediat decît cu preaviz.

TĂCUTUL: Și ai folosit împrejurarea asta... cu greva... ca să...

CHARLIE (*atîns*): Ca să-l jefuiesc, spune-o, termină-ți vorba, Tăcutule! Noi, capitaliștii, n-avem morală! Ne mîncăm unii pe alții ca porcii! (*Delicat.*) E un fapt! (*Tuturor*) Aveți ceva împotriva acțiunii mele? (*I*

se cam întoarce spatele. În culise se aude zarvă.)

PRIMUL TÎNĂR: Nu-i așa patronul? (*Intră Senior, urmat de Till, Luiz și alți muncitori.*)

AL DOILEA TÎNĂR: Vă vine amicul, domnule acționar! Vine să se bată pe burtă cu dumneavoastră...

SENIOR: Potrivit hotărîrii consiliului de administrație, celor ce nu vor înceta chiar azi greva, li se vor anula acțiunile și ratele pentru acțiuni!

O VOCE: Dar concediaților?

SENIOR: Cu concediații e altceva; și ei le vor pierde, dar în virtutea regulamentului de vindere a acțiunilor către muncitori!

O VOCE: Ce mai virtute!

TILL: Păstrează-ți acțiunile!

O VOCE: N-avem nevoie de ele!

FELICE: Ni le băgați pe gît cu forța, rupînd din salariile noastre!

PRIMUL TÎNĂR: Sînt și așa destul de nenorocite!

SENIOR: Ce înseamnă asta? Am fost informat că greva încetează!

PRIMUL TÎNĂR: Ești prost... informat!

TILL: Vom înceta greva în condițiile pe care le-am arătat: reprimirea concediaților, încetarea distribuirii obligatorii a acțiunilor.

(*Muncitorii susțin spusele lui Till.*)

SENIOR: Gura! Nu-i lăsați pe bolșevici să facă propagandă!

LUIZ: Tu ești cel mai bun propagandist împotriva capitalismului!

TILL: Reprimește-i pe concediați, patroane!

SENIOR: Renunțați la ideea asta.

LUIZ: Cum o să-i lăsăm pe băieții noștri pe drumuri! Uită-te la tînărul ăsta. (*Arată spre Charlie.*) A golănit cît a golănit, a făcut foame. Acum i-a ajuns cuțitul la os. Vrea să muncească! Poate că a hotărît să-și schimbe cursul vieții! Dacă-l dai afară, o ia de la capăt! Asta n-o s-o admitem! (*Replica e reluată de ceilalți*)

SENIOR: Nu voi îmi porunciți mie!

TILL: Continuăm greva! (*Ceilalți reiau replica.*)

SENIOR: Gura! Ia arătați-mi și mie specimenul ăla ciudat.

LUIZ: Nu e deloc ciudat. E creația dumitale. Ți s-ar cuveni și drepturi de autor pentru el.

CHARLIE: Mă mai cunoști, patroane?

SENIOR: Nu.

CHARLIE: Vroiam odată să ridicăm

împreună o statuie lui Lincoln.
Acum îți amintești?

SENIOR: Nu-mi amintesc nimic.

CHARLIE: Ce scurtă e memoria om-nirii! Patroane, dă-mi voie să-ți strâng mîna.

SENIOR (dă înapoi): Ce te-a apucat, tinere?

CHARLIE: Bine, dar ce poate fi mai normal? Între noi, acționarii. (Efect. Cei care au intrat odată cu Senior sînt neplăcut impresionați.)

SENIOR: Dumneata ești acționar? Și ce vrei?

CHARLIE: Potrivit capitalismului popular, am un cuvînt de spus!

SENIOR: Depinde cîte acțiuni ai, tinere!

CHARLIE: În prezent, una singură. Iat-o. În viitor...

SENIOR: Și ce ai de spus?

CHARLIE: Eu zic, colega, să-i re-primești pe concediați. Nu că-s și eu pe lista lor și mi-am băgat toate economiile în fiuica asta. Dar ca să fie dreptate. Trebuie să avem înțelegere față de muncitori... Și pe urmă, n-aș vrea să-ți fac necazuri la adunarea acționarilor...

SENIOR (care a dat mereu să-l în-terrupă): Mă mai să ameninți? N-ai auzit că zdreanța asta n-are nici o valoare în mîna unui grevist? Și chiar dacă ai avea o acțiune, ce mi-ai putea face mie, care am 50.000? Vrei să-mi ții piept? Nefericitul! (Acoperă cu torentul lui de cuvinte vociferările greviștilor.)

VOCI: Oho! Mai încet! Ce înseamnă asta! Te-ai aprins, patroane! Pom-pierii!

CHARLIE (foarte serios): Gura! (Se face intrucitva liniște.) E adevărat, patroane, că hirtia asta, după care am alergat atîta, n-are nici o va-loare?...

SENIOR: Nici una, îți spun, afară de cea de întrebuintare!

CHARLIE: Așadar, e adevărat că concediați lumea ca să puteți anula ratele noastre?!

LUIZ: Te mai îndoiești, Charlie?

CHARLIE: S-o spună el! Vreau să mi-o spună el!

SENIOR: Aiurea! Prostii!

CHARLIE: Nu glumi, domnule Se-nior! E serios. (Îl privește în ochi.) Îți joacă ochii... (Brusc înveselit, îl bate peste burtă pe Senior.) Fugi de aici că mă speriașezi! Vino în brațele mele, colega! (Se năpustește să-l îmbrățișeze pe Senior.)

SENIOR: A! Ajutor! Săriți! Rebe-liune! Ajutor! Poliția! Procurorul! (Senior iese în goană, urmat de toți muncitorii, care rid sau vociferează cu indignare. În scenă a rămas numai Charlie, aiurit.)

26.

Ancheta

Biroul Procurorului. Se joacă în continuare. În timpul ultimei replici a patronului, peste micul arbore din curtea uzinei a coborît precipitat o fereastră prelungă cu gratii, care se oprește la înălțimea cuvenită. Procurorul țîșnește în aceeași clipă din culise. Nu e greu să recunoaștem în el Tipul.

PROCURORUL (răspunzînd ultimei replici a lui Senior): Aici sînt, domnule! Ce aud, Charlie?! Îți faci de cap?!

CHARLIE (l-a recunoscut): Ce vrei de la mine?

PROCURORUL (sentință): Ești un co-munist, Charlie!

CHARLIE: Aiurea! Sînt capitalist!

PROCURORUL: Lasă prostiile. Unde ai avut ultima întîlnire cu cei care pun la cale răsturnarea guvernului?

CHARLIE: Visezi, Procurorule!

PROCURORUL: La ce dată ați hotă-rît aruncarea în aer a instituțiilor de stat?

CHARLIE: Dracu' să-l ia pe ăla care ți-o mai răspunde!

PROCURORUL: Asupra ta s-au găsit bombe cu hidrogen!

CHARLIE (ride): Dar nici nu m-ați percheziționat!

PROCURORUL: N-are importanță! Justiția știe ce spune!

(Năvălește Junior.)

JUNIOR: El m-a jefuit de 400 de coroane pe care mi-i dăruise tata!

CHARLIE: Sub amenințarea revol-verului ți-i dăruise!

JUNIOR: Minte!

CHARLIE: În fine, recunosc și să se termine odată!

PROCURORUL: Marș afară, muco-sule! Pardon, domnule Junior, dar acuzația e minoră! Îi stau în spi-nare acuzații mult mai grave!

JUNIOR: Nici nu mă miră! (Iese.)

PROCURORUL: Ascultă, Charlie. Dacă vreau, și dacă vrea patronul în-seamnă că vreau, pînă în 24 de ore am un pachet cu dovezi pentru toate cîte ai auzit acum două mi-nute.

CHARLIE : Puțin îmi pasă. Am făcut destule prostii, ca să nu mai inven-
tez altele.

PROCURORUL : Continui să le faci.
Te bazezi pe noroc!

CHARLIE : Vrei să știi un secret ?
Mă bazez pe greviști.

PROCURORUL : Ascultă aici. Ai o
singură șansă. Eu ți-o ofer. Sînt
la ananghie. Am nevoie de un om.

CHARLIE : Nu mai sînt omul dumi-
tale.

PROCURORUL : Ba ești. Ascultă aici.
La noapte mergi cu mine.

CHARLIE : Nu merg nicăieri.

PROCURORUL : Să nu-ți închipui că
te rog. Ai să mergi cu noi doi.
(*Scoate un revolver.*) Înțeleg că atîta
vreme cît ai făcut foame ți-ai găsit
tovarăși în muncitorii ăia. Dar dacă
te faci tovarăș cu mine azi noapte,
n-o să mai ai nevoie de ei. O să-i
înlocuiască un pachet de acțiuni.

CHARLIE : Ce ?

PROCURORUL : Vrei să spui cît ?
(*Scrie pe o hirtie și-i arată.*) Atît !

CHARLIE (*admirație*).

PROCURORUL : E ceva, nu ? Nici
n-ai visat tu atîta bănet.

CHARLIE : Ce știi dumneata ce-a
visat Charlie.

PROCURORUL : Știu foarte bine. Ai
visat ce visează jumătate din tine-
retul Astoriei pînă nu dă cu capul
de pragul de sus. Noroc, avere, ma-
șini frumoase și femei scumpe sau
viceversa. Ei, ce zici, îți cunosc
generația ?

CHARLIE : Du-te dracului !

PROCURORUL : Perfect. Pe diseară !

27.

Cîmpul

Noapte. Totul e negru. La orizont, o geană
de lumină : orașul. Intră Charlie și Till. Se
așază pe jos, la rampă.

CHARLIE : Bănuiai de ce te aduc
aici ?

TILL : Desigur.

CHARLIE : Și totuși ai venit.

TILL : Trebuia să vin, Charlie.

CHARLIE : De ce trebuia, Till ?

TILL : Pentru tine, Charlie.

CHARLIE : Ce-ți pasă ție de aface-
rile mele ?

TILL : Îmi pasă, Charlie, te rog să
mă crezi.

CHARLIE : Nu trebuie să-ți pese. O
să mă fac cu o mulțime de bani.
Dar tu ?

TILL : Nu-i nimic, Charlie. O să-mi
pară bine pentru tine.

CHARLIE : Spune, e adevărat ? Ești
comunist ?

TILL : De ce trebuie să-ți spun asta ?

CHARLIE : Ca să am conștiința im-
păcată.

TILL : Crezi că cei mai mari dușmani
ai Astoriei sînt comuniștii ?

CHARLIE : Comuniștii sînt dușmanii
capitalului, iar eu sînt capitalist.

TILL (*s-a întristat*) : Ești un prost,
Charlie, asta ești. Din tine capita-
liștii fac tot ce vor.

CHARLIE : Dar o să fiu și eu ca-
pitalist ! O să am și acțiuni...

TILL : Nici atunci n-o să valorezi
mai mult.

CHARLIE : S-ar zice că nu mai avem
ce vorbi.

TILL : Ba da, Charlie. Bineînțeles că
noi cu pungașii nu ducem viață
bună. Dar mi-am făcut unele iluzii
în legătură cu tine personal. Cre-
deam că ai rupt-o cu trecutul și că
începi să muncești cu convingere.

CHARLIE : Pentru ei ? !

TILL : Pentru noi, Charlie, pentru
tine. Miine toate astea or să fie
ale noastre.

CHARLIE : Povești !

TILL : Ar trebui să știi că nu sînt
povești. Pentru o treime a planetei
poveștile s-au prefăcut în adevăr.

CHARLIE : Ai văzut tu adevărul ăsta,
cu ochii tăi ?

TILL : Nu, Charlie, dar am să-l văd.

CHARLIE : N-ai să-l vezi, pentru că
trebuie să-ți fac de petrecanie.

TILL : Și totuși am să-l văd, Charlie.

Am copii, am nevastă, prieteni, to-
varăși. Am să văd cu ochii lor, și
tot am să văd...

CHARLIE : Vrei să spui că mi-am
greșit toate calculele ? Că nimic din
ce am gîndit și încercat n-a fost
bun ? Asta am văzut-o și singur.
Dar cum aş putea-o spune cu voce
tare ? Pungașii au și ei mindria lor.

TILL : Charlie, sînt pe lume lucruri
mai de soi ca mindria. Și apoi,
nu-i nevoie de scene melodramatice.
E destul să gîndești ca un om ade-
vărat. Și să acționezi !

CHARLIE: Vorbe. O să-mi fac o bandă și o să-i învăț eu minte pe toți.

TILL: Niciodată n-ai să fii în stare să realizezi cu bande și mitraliere cât realizează un capitalist fără să-și scoată mânușile albe. Dar asta nu e un merit pentru capitalist. Nu va fi nici pentru tine.

CHARLIE: Nu știu. Habar n-am care o să-mi fie drumul. (*Privește înapoi.*) S-ar putea să aflui peste câteva minute... Uite ce-i, ține revolverul. Apără-te. Or mai fi și alții pe aici.

TILL: Vino la mine, Charlie, ești mai în siguranță în mahalaua mea.

CHARLIE (*fără însuflețire*): Nu. Ar fi împotriva principiilor mele. Tu ai încerca să mă faci om cumsecade. Asta n-aș putea-o admite. Eu nu pot fi decît capitalist ori pungaș...

TILL: Ești nebun de legat. Lasă spiritele. Nu e momentul.

CHARLIE: Ba e tocmai momentul. De altfel, o să mă duc de pe aici. Să fac bani... Să mă realizez... La revedere, Till.

TILL: Nu, n-ai să pleci. Am să te rețin cu forța. (*Ironie.*) Mi-ai dat un revolver.

CHARLIE: Un foc de armă ar alarma toată regiunea.

TILL: Nu asta m-ar putea împiedica. Aș trage, dacă asta ar putea să te întimideze.

CHARLIE: Ai dreptate, ar fi inutil să tragi în aer.

TILL: Un cadavru nu poate fi convins.

CHARLIE: Atunci n-ai cum să mă reții. Să ne despărțim cît mai repede. Vreau să-mi pun pielea la adăpost.

TILL: Dacă n-ai minți, Charlie! Dacă nu te-ai minți!

CHARLIE: În clipele în care nu mă mint, rămîn totuși un individualist feroce... Dă-mi șapca ta. S-ar putea să plouă.

TILL: Șapca?... Ia-o... Ai spus un adevăr: s-ar putea să plouă. (*Cei doi se despart.*)

TILL: Adio, Charlie!

CHARLIE: Pe curînd, Till!

(*Lipit de fundalul abia luminat, se ridică un individ cu trenzi și pălărie, avînd o armă în mînă. Charlie și Till au pornit în direcții opuse. Individul, dezorientat, alege omul cu șapcă. Pornește în urmărirea lui Charlie.*)

Față de cortină.

SENIOR: Nu înțeleg nimic. Charlie trebuia să tragă în Till, dar Junior l-a urmărit pe Charlie și a tras în unul din ei?!

PROCURORUL (*vag speriat*): Le-ai încurcat, patroane. Domnul Junior l-a urmărit pe Charlie numai ca să-l supravegheze! Mi-a cerut o învoire specială pentru asta. Dar nu i-am dat nici o armă!

SENIOR: Avea el armă, știu eu...

PROCURORUL: În orice caz, pînă la urmă Charlie nu și-a îndeplinit angajamentul, așa că domnul Junior a tras în cel care i s-a părut a fi Till. O mică greșeală, din cauza șepcii pe care Charlie o schimbase cu Till — și iată-l pe domnul Junior asasin!

SENIOR: Să fim serioși! Cum folosești asemenea termeni!...

PROCURORUL: Justiția...

SENIOR: Rahat. Charlie asta nici măcar n-a murit.

PROCURORUL: Într-adevăr mai poate trîncăni...

SENIOR (*energic*): Pînă mîine la ora asta, să am dosarul complet al lui Charlie. Complot antistatal. Scaunul electric. Și dă-i imediat drumul lui Junior.

PROCURORUL: Se face, domnule Senior, se face.

29.

Scaunul electric

În centrul scenei, Charlie încătușat pe un veritabil scaun electric. Un reflector mare, eventual vizibil, luminează de sus, înscrind pe podea un cerc perfect delimitat, ca o arenă. Lumina celorlalte reflectoare nu depășește marginile acestui cerc. Un polițist îndreaptă ceva la contactele ce-l înconjoară pe Charlie. Pentru prima oară îl vedem pe Charlie fără haină. Respiră un aer mai intim, cu mîncile cămășii suflecate. E mai înțelept, aproape mai bătrîn, deși n-a trecut prea mult de la scena precedentă.

POLIȚISTUL: E bine, Charlie?

CHARLIE: Minunat. Ai niște mîini de aur...

POLIȚISTUL: Mulțumesc.

CHARLIE: Ia spune, polițistule, ce se mai aude cu greva aia de la A. R.?

POLIȚISTUL: N-au făcut nici o brînză.

CHARLIE: Dar au întrerupt greva?

POLIȚISTUL: Nu.

CHARLIE: Aha!

POLIȚISTUL: Ce te interesează greva, Charlie? Îți lipsesc subiectele de conversație?

CHARLIE: Polițistule, n-am stimat niciodată tagma voastră. Nu mă face s-o disprețuiesc.

POLIȚISTUL: Lasă prostiile, Charlie. Ai făcut destule. N-am să pricep niciodată ce ți-a venit să ratezi ultima ta șansă.

CHARLIE: Există nuanțe și în mîrșăvie. Dar tu n-ai de unde s-o știi. Poate că n-am vrut decît să-mi păstrez rolul principal în piesa asta!

POLIȚISTUL: Ești un nebun simpatîc, Charlie!

CHARLIE: Nu-i așa? Atunci, aș putea cere o favoare? Sau la voi nu se mai respectă acea barbară tradiție: îndeplinirea ultimei dorințe a condamnatului!

POLIȚISTUL: Nu cred, Charlie. Dar să încercăm. Văd că nu se prea interesează șefii de tine, așa că o să meargă.

CHARLIE: Aș vrea să scriu o scri-soare.

POLIȚISTUL: N-aș putea să-ți eliberez miinile, Charlie, îmi pare rău.

CHARLIE: Crezi că vreau să evadhez? Prefer să rămîn aici, în siguranță.

POLIȚISTUL: Poate vrei să dictezi? Nu-mi face nici o plăcere, dar o să te servesc.

CHARLIE: Ești un înger, polițistule! N-o să te uit în rugăciunile mele! De altfel, mai am cîte ceva din fondurile acumulate cu ocazia alegerilor...

POLIȚISTUL: Charlie, n-ar fi mai bine să schimbi subiectul?

CHARLIE: De ce? Sala și așa e goală.

POLIȚISTUL: Cine vrei să vină la asemenea spectacole?

CHARLIE: Dumneata ai venit.

POLIȚISTUL: Profesia nu-ți poate aduce numai satisfacții.

CHARLIE: O, nu! Sigur că nu, polițistule. Scoate carnetul, te rog. Vreau să scriu părinților mei.

POLIȚISTUL: Ei nu știu nimic?

CHARLIE: Nu. Scrie așa:

„Dragii mei, îmi pare rău că nu am avut timp să vă scriu pînă as-

tăzi. De altfel, chiar și ziua de azi e destul de încărcată. Chiar acum în fața mea stă o lady de toată frumusețea — scrie așa! — iar eu, în loc să-i fac curte, mă ocup cu corespondența. Astoria așteaptă cu nerăbdare să termin misiva aceasta, pentru că are cu mine treburi urgente, pot zice afaceri de stat. Da, dragă ma, visul tău s-a realizat. Am ajuns o persoană de vază în Astoria, unde mi se dă o atenție copleșitoare. Nu pot spune nici că nu am capital. Strădaniile mele nu au rămas fără rezultat. Bietul tata! Ce aș fi devenit urmînd sfaturile lui demodate? Acum sînt o persoană către care se îndreaptă ochii întregii Astorii, iar nu mai tîrziu decît mine presa va difuza numele meu pînă departe“.

POLIȚISTUL: Mai pe scurt, Charlie! Nu-mi place să scriu!

CHARLIE: Suportă, polițistule. Și eu te suport. Scrie:

„Aș mai fi stat o dată de vorbă cu voi, dar nu am timpul necesar. O dată o să vă trimit un avion, să vă aducă la mine pentru o scurtă vizită. Așteptați-l, n-o să întîrzie prea mult... Vă trimit niște bani. Foarte puțini, e drept, numai 11 coroane. Dar nu pot să-mi scot capitalul din afaceri. O să vă descurcați voi și fără capitalul meu. Acum vă las și dau secretarei mele dispoziții în legătură cu avionul. La revedere“.

POLIȚISTUL: O să trimit scrisoarea...

CHARLIE: Adresa o s-o găsești în dosarul meu. Odată cu banii și recunoștința mea.

ROȘCOVANUL (năvălește): Ce-i asta! Charlie! Ce cauți aici?

CHARLIE: Cine-i? Roșcovanul! Ai vreo afacere pentru mine?

ROȘCOVANUL: Charlie! Ce-ai făcut!

CHARLIE: De fapt sînt pedepsit pentru ce nu am făcut.

ROȘCOVANUL: Nu înțeleg.

CHARLIE: Nu-i nimic. Ce mai face Sașiul?

ROȘCOVANUL: Sașiul face și acum „comerț“ cu automobile.

CHARLIE: Oho! Are o practică frumoasă!

ROȘCOVANUL (fascinat de scaunul electric): Ții minte... Ții minte cînd ne-am jucat de-a scaunul electric?

CHARLIE: N-am uitat niciodată.

ROȘCOVANUL (îngrozit): Nu trebuia s-o facem!

CHARLIE: Nu fi superstițios, Roșcovanule! N-o să schimbăm locurile!

POLIȚISTUL: Cară-te! Eliberează locul, altfel o pățești!

CHARLIE: Roșcovane, dă o fugă pe afară și află ce se aude cu greva de la A. R.!

ROȘCOVANUL: Ce grevă?!

POLIȚISTUL: Ești nebun, Charlie?

CHARLIE: Repede, Roșcovane! Greva de la A. R.! O să-ți spună orice om care a citit ziarul! Nu pierde vremea, aleargă!

ROȘCOVANUL (ca un urlet): Charlie! (Polițistul îl scoate în culise.)

CHARLIE: Fugi!

(Din cealaltă parte a scenei intră Mașinistul.)

MAȘINISTUL: Charlie... Am venit să-mi iau rămas bun...

CHARLIE: Nu m-ai uitat, Mașinistule? Uite ce prost a ieșit.

MAȘINISTUL: Îmi pare rău, Charlie. Ce pot să fac pentru tine?

CHARLIE: Cred că nimic. Cel mult să mă ajuti să evaderez. Dar asta ar însemna să te amesteci în treburile interne ale Astoriei. Mai bine să lăsăm așa lucrurile...

MAȘINISTUL (sfîșiat): Poate că n-ar trebui să-ți mai spun toate astea. Dar e și vina ta! De la început trebuia să stringi pumnii, să lupți!

CHARLIE: Acum am mai multă experiență. Sper să nu mai calc pe alături în viitor.

MAȘINISTUL: Charlie, îți mai vine să glumești?!

CHARLIE: Ia spune, ți-a plăcut cum l-am dus pe Junior?

MAȘINISTUL (exaltat): Ai fost un erou!

CHARLIE: Fleacuri! Am făcut-o numai ca să-mi bat joc de ei!

MAȘINISTUL: Nu-i adevărat! Ai făcut-o pentru că ai început să înțelegi ceva!

CHARLIE (violent): Încetează cu aiureliile!... (A început să ningă cu bancnote.) Du-te. Spune că nu mai e nevoie de diapozitivul ăsta. Altădată îl apreciam. Mă făcea să visez, să mă simt bogat și puternic... Prostii. Sînt curios ce o să visez peste un minut.

MAȘINISTUL: La revedere, Charlie. Iartă-mă că te-am certat, dar nu puteam face altfel...

CHARLIE: Pleacă mai repede, nu-mi strica scena finală!

(Mașinistul iese.)

ROȘCOVANUL (reintră, trăgîndu-l după el pe polițist, care-l ține de guler): Victorie, Charlie! Greva s-a terminat cu victoria greviștilor! Concediații au fost reprimite! Și tu!

CHARLIE: Și eu am fost reprimat, nu-i așa? Perfect, Roșcovanule, e tot ce poate fi mai bun!

POLIȚISTUL (Roșcovanului): Marș de-aici! (Îl tirăște afară.)

ROȘCOVANUL: Charlie!! Mai ales nu fi trist, Charlie!!

CHARLIE: Îți mulțumesc, Roșcovanule! Noroc în afaceri!... Și totuși e bine că greva a izbucnit...

POLIȚISTUL (reintră gîfîind): Ești gata, Charlie? (Iese febril.)

ROȘCOVANUL (din culise): Charlie!!

CHARLIE (răspunde polițistului): Să isprăvim. Și așa piesa a fost prea lungă... Nu-mi spune nimeni noapte bună? Ce maniere, dumnezeule! Va trebui să vă spun eu. Noapte bună, doamnele mele, noapte bună, domnilor... Și nu fiți prea supărați pe Charlie...

ROȘCOVANUL (ca mai sus): Charlie!!! (Explozie de jazz. În aceeași clipă se face întuneric. Nu se mai vede decît proiecția discretă a ninsorii bancnotelor pe cortină.)

Decembrie, 1959



"oameni care tac"

UN SPECTACOL DESPRE CARE MERITĂ SĂ SE VORBEASCĂ



-ar părea că situarea unui conflict dramatic între patru pereți zăbreliți, surprinderea proceselor de conștiință ale eroilor în atare situații nu mai pot reprezenta o noutate în tematica eroică a dramaturgiei noastre (deși nu prea numărăm multe piese de acest fel). Piesa *Oameni care tac*¹ de Al. Voitin infirmă această părere. Ea opune viziunilor dramatice monumentale, aparența relatării unor evenimente obișnuite, cotidiane, înăuntrul cărora — fără patos declarat — se definesc puternic atitudini și acțiuni eroice.

Autorul, în dorința lui de a fixa și analiza în chip realist caracterul, manifestările și influența comuniștilor în rîndul maselor largi, și-a conceput drama într-un tipar riguros, pe o unitate concentrată de loc și timp. Personajele lui sînt așezate în cadrul unei situații-limită: șapte oameni sînt siliți să petreacă în comun — în beciul Siguranței — o noapte de toamnă a anului 1943. E drept, cei șapte oameni pot răsfrînge ca într-un cristal unele fațete ale societății din momentul istoric respectiv, dar, departe de a fi ipostaze abstracte, ei sînt caractere efective. Astfel, muncitorul comunist (Axinte); o studentă utecistă (Rada); un tînr intelectual cîstit, cu certe convingeri progresiste, dar confuz în concepția pe care o are despre lume (Mihai); apoi, o deklasată fără voie (cîntăreața Flora, văduvă de război); o muncitoare simplă, lipsită încă de conștiința de clasă (Maria); un medic-savant, ancorat total în sfera preocupărilor lui științifice și desprins de realitate și problemele ei (Banu); în sfîrșit, un negustor ambulant a cărui profesiune și rost de existență sînt schimbătoare și lipsite de rădăcini (Zigu). Acest conglomerat social din beciul Siguranței ajunge la o conștiință unitară despre adevărul vieții, descoperind din acțiunea comuniștilor și poziția acestora față de uneltele represive ale aparatului de stat burghezo-moșieresc, abjecția asasină a orînduirii sociale în care trăia pasiv, și se polarizează astfel în jurul celor doi comuniști a căror forță de înîruiare și înobilare apare cu atît mai mare cu cît ei fac elocventă — prin „tăcerea” lor — misiunea eliberatoare și umanistă pentru care luptă.

Valoarea piesei lui Al. Voitin rezidă în modul nou și original în care transmite ideea de forță a partidului și relevă acțiunile sale mobilizatoare în rîndul unor variate categorii sociale, chemîndu-le la lupta de eliberare națională de sub jugul hitlerist, la sfîrșirea regimului antonescian. Autorul luminează cu sobrietate clipa de interferență a destinului oamenilor simpli și cîștiți, cu destinul comuniștilor, sugerînd, în linii mari, consecințele majore ale acestei întîlniri decisive în evoluția viitoare a fiecăruia. Aici se află și puternica forță de generalizare a piesei, care trimite la istoria luptei partidului, la istoria poporului nostru, semnificațiile aparent simple ale unei nopți oarecare, de înfruntare dramatică.

¹ Teatrul Național „I. L. Caragiale”. Data premierei: 26 noiembrie 1960. Regia: Mihai Berechet. Decoruri: Mihai Tofan. Costume: Mihai Berechet. Distribuția: Emil Liptac (Axinte); Eva Pătrășcanu (Rada); Carmen Stănescu (Flora); Irina Răchiteanu-Șirianu (Maria); Gr. Vasiliu-Bîrlie (Zigu); Emil Botta (Banu); Matei Gheorghiu (Mihai); Aurel Munteanu (Casapu); Nicu Dimitriu (Spiru); Const. Giura (Agentul).

Așadar, acțiunea concentrată a dramei se oprește pe noaptea de înfruntare și confruntare a citorva oameni, cu aparatul de represiune burghezo-moșieresc. Tot ce au trăit eroii înaintea acestei nopți: războiul, involburarea existențelor într-un trai fără noimă; fărîmîțarea iluziilor în privința umanitarismului burghez, pe de o parte; lupta ilegală crîncenă a partidului, fermitatea croică a unor luptători ce nu se credeau eroi, ci oameni obișnuiți, pe de altă parte; tot ce va reprezenta viitorul, adică noile adeviziuni la lupta partidului, luminarea unor noi orizonturi pînă atunci închise, împlinirea, prin precizarea idealului revoluționar, a unor existențe risipite — totul se sugerează cu reală forță artistică și pătrunde în scenă odată cu eroii respectivi. Descoperim în drama lui Al. Voitin, trăsături proprii eroului comunist — Axinte. Descoperim, de asemenea, virtuți remarcabile de expresivitate în construcția celorlalte personaje angrenate în conflictul „oamenilor care tac”. Al. Voitin folosește cu subtilitate detaliul revelator în conturarea fiecărei biografii, însușează diverse amănunte de culoare pentru obținerea unei imagini generalizatoare asupra epocii și sensurilor ciocnirii dramatice. Replica — prin laconismul ei, care sporește coeficientul dramatic al cuvîntului — contribuie, în primul rînd, la sublinierea diverselor fizionomii, sociale și psihologice. Cite o remarcă, o indicație, sugerează un întreg univers lăuntric, luminează resorturile transformării unor conștiințe omenești: profesorul Banu, savant desprins de realitățile sociale imediate, cu o generozitate umanitaristă, ușor demodată în eleganța ei, își exprimă sobru dar și patetic revolta împotriva procedeeelor odioase ale Siguranței, despre a căror existență probabil nici nu bănuia. Zigu, amărîtul negustor ambulant, cu trăsături pitorești de umor și tristețe, vinde odată cu nevinovatele mărfuri, cuplete batjocoritoare, pătrunse de sarcasmul amar al revoltatului înșingurat. Flora, cîntăreața de șantan, ascunde, sub faldurile unei false și silnice cochetării, durerea unei existențe oneste, zdruncinate din pricina războiului. Ca și Maria, muncitoarea, ca și Mihai, studentul bătaios în apărarea convingerilor sale cinstite, aceste personaje aduc în scenă tumultul unei realități crîncene, înclătate într-o luptă decisivă. În contrast violent cu această lume și psihologia ei de tradiție și cu fișier bogat în istoria literaturii noastre, cei doi reprezentanți ai Siguranței dezvăluie, pe date diferite, dar cu un numitor comun, ticăloșia, degradarea și corupția reprezentanților mașinii de stat burgheze, de la bestialitatea voalată de rafinament cinic a inspectorului Casapu, la cea primitivă, trivială, a lui Spiru.

În viziunea realistă, analitică, ce caracterizează drama *Oameni care tac*, unda delicată a unei poezii pline de sensibilitate lucidă stăruie cu discreție. Această poezie dăinuiește în mărturisirea timidă și tristă — fiind între pereții unei închisori — a dragostei dintre Mihai și Rada; ea se filtrează printre replicile de o aparentă și înșelătoare veselie ale lui Zigu, care acoperă stratul de amărăciune resemnată a omului singur ce nu crede în ajutorul nimănui, ci doar în filozofia sa practică, culeasă dintr-o tristă experiență de viață...

Nu putem trece cu ușurință nici peste valorile de construcție ale dramei: treptele desfășurării conflictului sînt urcate într-o concentrată economie a replicilor, al căror laconism — precum spuneam — nu reduce nimic din forța emoțională a cuvîntului. Aceste însușiri ale textului dramatic se păstrează ca atare chiar și în locurile unde o anumită încetineală a ritmului sau limitarea bagajului de idei (actul II) împiedică deplina realizare a dezbaterii etice și umane pe care o deschide piesa *Oameni care tac*.

Din păcate, conținutul și perspectivele luptei comuniștilor sînt oarecum umbrite de „tăcere”. Admitem, din considerente dictate de conspirativitate, această tăcere, dar sensurile, înalta concepție despre viață și despre viitorul patriei, al omenirii, care îi animă pe comuniști, trebuiau să se releve în mai mare măsură pe planul acțiunii dramatice pentru a da conturul real și greutatea cuvenită transformărilor sufletești pe care ei le determină în rîndul celorlalți, pentru a nu lăsa impresia că înfrîurirea oamenilor de partid în conștiința maselor se limita la sfera unor atitudini sentimentale, de compasiune. Aceasta chiar dacă — ba cu atît mai mult! — intenția autorului a fost să urmărească, în primul rînd și în prim-plan, drumul psihologic, nu al comuniștilor, ci al celor cu care ei vin în contact, traiectoria sufletească a acelor care încep abia să străbată calea cunoașterii.

Valorile ideologice și artistice ale dramei lui Al. Voitin se realizează elocvent în spectacolul Teatrului Național, sub direcția de scenă a lui Mihai Be-



Carmen Sănescu (Flora) și Gr. Vasiliu-Birlic (Zigu)

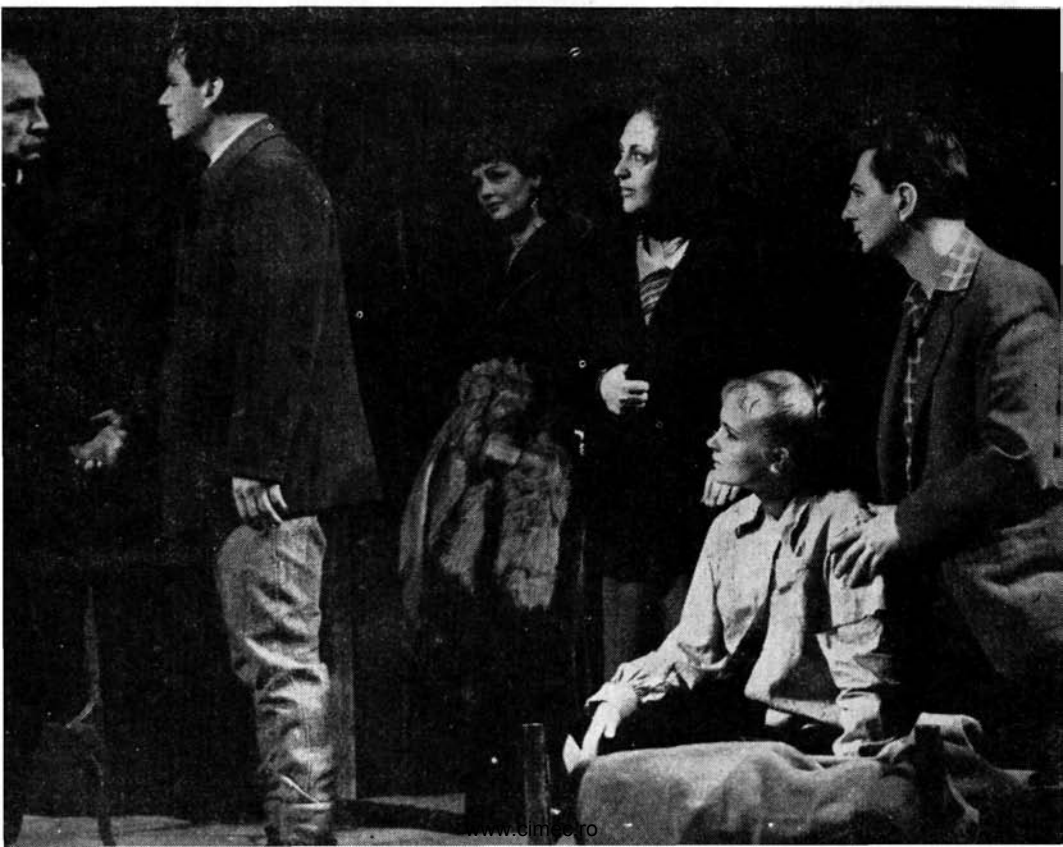
rechet. Recunoaștem deplin valorificate în acest spectacol convingător, care transmite limpede și cu adresă către public ideile majore ale textului, patosul reținut propriu piesei, puterea de portretizare a autorului, sobrietatea pătrunsă de poezie a replicii sale, diversitatea de sensuri umane de la care pornește piesa, pentru a se grupa în cele din urmă în unitatea liniilor de devenire către care cheamă finalul...

Regizorul Mihai Berechet a imprimat, în consecință, spectacolului o tonalitate gravă, dar nu patetică, o poezie discretă, nu melodramatică, a dat un colorit de bun gust personajelor, ferindu-le totodată de pericolul pitorescului gratuit.

O distribuție armonios echilibrată a dus la unele izbînzi actoricești memorabile.

Despre marea, profunda creație a lui Gr. Vasiliu-Birlic se pot scrie multe pagini. Actorul a dovedit iarăși, cu noua lui creație, proteitatea artei sale. El a dat personajului un contur răscolitor prin umanitate, sugerind neconținut, dincolo de voioșia și buna dispoziție tonică, tristețea amară a victimei lipsite de apărare. În interpretarea lui Birlic, negustorul ambulant este și un fel de artist ambulant. Nu pe scenă pentru spectatori, ci pentru el însuși și pentru cei din jur. El mimează pe rînd naivitate, neînțelegere, supunere, curaj, cinism, sentimentalism. Dar în momente esențiale — în contact cu Axinte, de pildă — sau pe alt plan, cu inspectorul Casapu —, el își dezvăluie limpede trăsătura lui necontrafăcută de om cinstit și demn.

Scenă din actul III. De la stînga la dreapta: Emil Botta (Banu), Emil Liptac (Axinte), Carmen Stănescu (Flora), Irina Răchișteanu-Șirianu (Maria), Eva Pătrășcanu (Rada) și Matei Gheorghiu (Mihai)





Scenă din actul II : Aurel Munteanu (Casapu) și Emil Liptac (Axinte)

Aurel Munteanu, în rolul lui Casapu, a compus de asemenea cu luciditate critică și cu mijloace lipsite de ostentație, linia de conduită a unui inspector de Siguranță mai puțin obișnuit pe scenele noastre. Munteanu-Casapu și-a construit rolul nu numai pe trăsăturile de ansamblu ale psihologiei respective, ci și le-a detaliat replică de replică, modificându-și unghiul de joc și modul de acțiune după cum reclamau împrejurările sau personajele cu care venea în contact. O alternanță de măști dezvăluind o bestie : așezat firesc la masa anchetatorului, sau în picioare cu spatele la public, rezemîndu-se de fereastră, prăbușit pe un scaun, cu paltonul pe umăr și picioarele grosolan întinse pe un alt scaun, folosind gesturi de familiaritate felurită, corespunzătoare părerii lui despre oamenii aduși în biroul respectiv etc., interpretul exprimă „rasă” și cinism nu numai în felul în care vorbește, dar și în felul în care se poartă.

Un relief tragic, care dezvăluie o profundă integritate morală într-o anumită amprentă personală, a dat Emil Botta profesorului Banu.

Irina Răchițeanu-Șirianu a creionat în limitele unei prezențe utile, dar cu o compoziție sobră, o muncitoare, Maria ; Carmen Stănescu a realizat în primele două acte dezinvoltura unei cochete ; finalul piesei a rezervat acesteia posibilitatea dezvăluirii unui fond uman curat, care însă, în interpretare, în contrast cu tonul reținut al întregului spectacol, a izbit prin unele accente exterioare, melodramatice.

Din grupul Axinte-Rada-Mihai, s-a relevat cu deosebire Emil Liptac, prin căldura interioară cu care și-a înzestrat rolul ; Eva Pătrășcanu — în utecista Rada — în cadrul scenic acordat ei a apărut cu fermitatea și calmul cuvenit rolului, adăugînd un real fior dramatic scenei din momentul febrei. Din păcate, Matei Gheorghiu a imprimat personajului tînăr pe care l-a interpretat, doar trăsăturile vîrstei sale, cu febrilitatea dezorientării (exprimate mai mult prin gesturi), fără a ajunge să reliefeze un caracter și o conștiință în devenire. Pe aceeași linie a folosirii excesive a gesturilor, dar nu lipsite de o anumită plasticitate pitorească, a interpretat Nicu Dimitriu pe Spiru, șeful Siguranței.

În general, caracterele scenice se desenează limpede, personajele — luate în parte — au relief. E un merit deosebit al interpreților. Credem însă că valoarea spectacolului, ca și intensitatea lui dramatică, ar fi sporit dacă toate momentele acțiunii, mai bine spus, toate laturile conflictului, ar fi fost subliniate mai precis în compoziția mișcării scenice ; dacă regizorul ar fi urmărit cu mai multă perseverență semnificațiile revelatoare ale relațiilor dintre personaje. Asemenea relații sînt urmărite în desfășurarea spectacolului, dar nu în mod consecvent. De pildă, apropierea lui Emil Liptac-Axinte de Carmen Stănescu-Flora în tabloul 4, schimbul mut de priviri dintre ei exprimă cu relief dramatic examenul la care muncitorul o supune pe cîntăreață, avertismentul dat conștiinței ei înaintea confruntării cu agenții Siguranței. De asemenea, di-

feritele întâlniri ale lui Aurel Munteanu-Casapu cu eroii piesei sînt rezolvate cu adîncimea dramatică cuvenită.

Ni se pare însă că un moment crucial al acțiunii, cel care declanșează saltul conștiințelor spre împlinirea lor umană (actul II, tabloul 4), este realizat mai mult în indicațiile textului: Axinte-Emil Liptac și Rada-Eva Pătrășcanu revin în beci după tortură. În acel moment, în atitudinea indiferentă, pasivă sau vag binevoitoare a celorlalte personaje, intervine un element nou, zguduitoare. Totuși, acțiunile lor scenice apar oarecum minore, la voia întîmplării, ser. surile schimbării de atitudine sînt minimalizate prin lipsa de organizare artistică în funcție de sensurile ideologice ale acestui moment.

Alt exemplu: atitudinea lui Zigu în fața Siguranței, în finalul piesei. Dacă Birlic-Zigu este printre cei dinții care înțelege de ce „tac“ și vor „tăcea“ comuniștii, de ce ei se prefac că nu se cunosc, deși se cunosc; dacă cu prefăcută candoare el exclamă despre Axinte: „numai dumnealui n-a făcut nimic“ — expri-

Nicu Dimitriu (Spiru) și
Aurel Munteanu (Casapu)



mînd astfel făţiş admirabilă faţă de acesta şi dorinţa fierbinte de a-i sări în ajutor — aceasta e datorită faptului că în urma întîlnirii sale cu comuniştii, fondul său uman a căpătat o nouă tărie şi demnitate, care nu trebuiau neglijate. Or, tocmai acest nou fond uman apare alterat în scena culminantă pentru el, a întîlnirii finale cu Spiru. În aparenţă umilit, batjocorit, ameninţat de Spiru, Zigu este în realitate cel care îl domină moral, îl copleşeşte. De aceea, nu putem fi de acord cu indicaţia regizorului, de a-l pune pe Birlic-Zigu să îngenuncheze slugarnic în faţa şefului Siguranţei; chiar dacă undeva în gândul regizorului acest moment ar fi trebuit să pregătească, prin contrast, refuzul demn al eroului de a deveni sluga Siguranţei. Scena în care Zigu preferă lagărul de concentrare, unei vieţi de trădare, ar fi sporit în intensitate dramatică şi eficienţă ideologică dacă s-ar fi desfăşurat într-un dialog direct şi ofensiv cu Spiru, şi nu într-un monolog conceput static de regie, cu actorul înfăşurat într-un con de lumină.

Tot din cauza tratării inconsecvente a relaţiilor dintre personaje, suferă într-o anumită măsură şi ritmul spectacolului. E uneori o monotonie care umbreşte, prin caracterul static al unor scene, afirmarea viguroasă a ideii principale, exprimate cu claritate de către autor: „cade unul, vin alţii. Poate şi în noaptea asta au mai venit cîţiva alături de noi!“ E limpede că o compunere mai dinamică a ritmului spectacolului, printr-o interferenţă mai marcată a diferitelor destine, ar fi făcut mai evidente sensurile generalizator-filozofice ale piesei.

Preţuim în chip deosebit decorul realizat de pictorul-scenograf Mihai Tofan, dar adăugăm imediat că-l preţuim mai mult pentru valoarea lui în sine. Să ne explicăm: acest decor ingenios, construit prin secţiunea verticală, operată asupra clădirii Siguranţei (două planuri suprapuse, beciul şi biroul de anchetă), marchează în spectacol unitatea de loc şi acţiune, aşa cum o aflăm în text, realizînd în plus şi simultaneitatea înfruntării dintre cele două lumi pe care tot textul ne-o evocă. Prin impasibilitatea rece a liniilor sale geometrice, riguroase, el sugerează un instrument de tortură ultracivilizat, aducînd — şi prin uşa de metal masiv a „specialului“ — cu un safe de mare şi strivitoare întreprindere financiară. Cu adevărat un decor modern, frumos şi sugestiv. Dar el „joacă“ prea puţin în spectacol împreună cu protagonişti, e impasibil şi neutru faţă de *jocul* lor, după cum mişcarea acestora e independentă de *mişcarea* la care invită decorul. În peisajul istoric şi geografic propriu unui oraşel de provincie din vechea Romînie, pe care-l recunoaştem după limbajul, comportarea şi conţinutul de viaţă al eroilor, acest decor distonează, pare adus de pe alte meridiane.

Insistăm asupra acestor limite în munca regizorală, fiindcă sîntem încredinţaţi că *Oamenii care tac* poate deveni pe scena Naţionalului un şi mai bun spectacol dacă pe parcursul reprezentării, se va încerca întărirea lui prin o mai precisă determinare a relaţiilor dintre eroi, o mai viguroasă axare a lor în jurul conflictului, o mai strînsă şi expresivă legătură între interpreţi şi cadrul scenografic în care ei evoluează.

Marele succes de care se bucură *Oamenii care tac* este o elocventă dovadă a receptării mesajului piesei şi spectacolului de către publicul larg, o verificare a valorilor piesei, a muncii colectivului, pe drept cuvînt serioasă şi aplicată. Acest succes de public constituie, pe de altă parte, un îndemn spre desăvîrşirea spectacolului, spre împlinirea artistică deplină a tuturor elementelor sale.

Mira Iosiş

AL II-LEA FESTIVAL BIENAL
DE TEATRU AMATOR

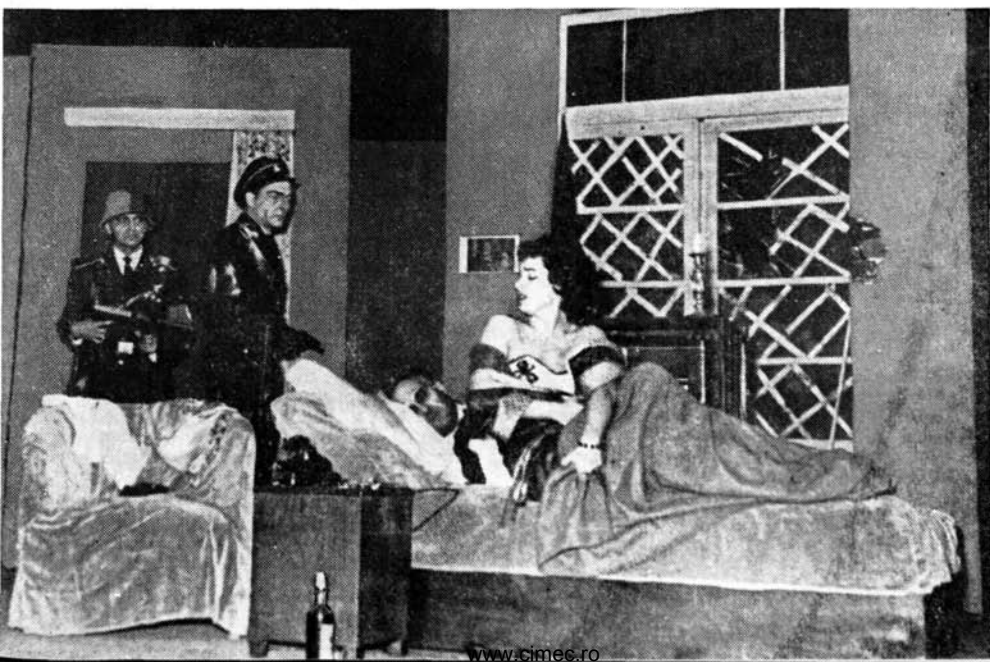


Scenă din „Tinerețea părinților” de Boris Gorbatoș (echipa de teatru a clubului „Ilie Pintilie” din Ploiești — instructor artistic: Nicolae Spudercă de la Teatrul de Stat din Ploiești). Spectacol distins cu premiul I și titlul de laureat al Festivalului



Sus: scenă din „Răzeșii lui Bogdan” de Ernest Maftei (echipa de teatru a Căminului cultural „Mihail Eminescu” din Dolhasca, raionul Fălțiceni, regiunea Suceava — instructor artistic: Gh. Birsan).

Jos: scenă din „Ultima etapă” de Erich Maria Remarque (colectivul Casei raionale de cultură „Ion Vidu” din Lugoj — instructor artistic: A. Șerbănescu). Spectacole distinse cu premiul I și titlul de laureat al Festivalului





D-ALE SEM

La întâlnirea tovarărească organizată de A.T.M. după încheierea seminarului, H. Nicolaide și Ion Lucian au interpretat momentul satiric de mai jos, scris de ei cu acest prilej:

LUCIAN: Iubiți oaspeți!

NICOLAIDE: Nu e bună formula.

LUCIAN: De ce?

NICOLAIDE: Înseamnă că-ți asumi rolul de gazdă. Dumnealor nu sînt invitații dumitale. Sînt aici în casa lor: Casa oamenilor de artă.

LUCIAN: Mă rog. Găsește tu altă formulă.

NICOLAIDE: Iubiți spectatori!

LUCIAN: Nici asta nu e bună.

NICOLAIDE: De ce?

LUCIAN: Dumnealor nu sînt spectatori. Sînt regizori.

NICOLAIDE: Regizori la spectacolele lor. Dar cînd vizionează alte spectacole?...

LUCIAN: Atunci devin... critici.

NICOLAIDE: Mda... ai dreptate. Trebuie găsită o formulă mai fericită.

LUCIAN: Am găsit eu: iubiți colegi!

NICOLAIDE: Te privește. Pe răspunderea ta.

LUCIAN: Ce răspundere?

NICOLAIDE: Înseamnă că ești de acord cu absolut tot ce s-a discutat aici, în astea patru zile.

LUCIAN: A, nu! Chiar cu tot, nu!

NICOLAIDE: Și-atunci?

LUCIAN: Atunci propun: fără nici o introducere, să intrăm direct în subiect. În definitiv, pentru ce am fost invitați noi aici?

NICOLAIDE: Ca să improvizăm un moment umoristic.

LUCIAN: Umoristic?! Și dacă nu rîde nimeni?

NICOLAIDE: Atunci, spunem că am făcut... satiră.

LUCIAN: Asta presupune... critică.

NICOLAIDE: Foarte bine. În fond, capitolul ăsta tot a fost deficitar la seminar... Criticăm! Dar pe cine criticăm?...

LUCIAN: Cum pe cine? Teatrele.

NICOLAIDE: Adică... clădirile? Și ce spunem?... Că scena n-are degajamente... scaunele scîrție... și sala n-are acustică...

LUCIAN: Nu. Îl criticăm pe directorul teatrului.

NICOLAIDE: Foarte bine. Critică-l.

LUCIAN: Eu?... Păi... nu-l cunosc pe directorul tău...

NICOLAIDE: Critică-l pe directorul tău.

LUCIAN: Al meu? Fugi de-aici!... Nu e principal. Înseamnă să-i știrbesc din autoritate.

NICOLAIDE: Just. Directorul e un om cu răspundere... Răspunde de repertoriu, de distribuție, de planul de încasări, de schemă, de avansări... Nu, nu! Dimpotrivă. Trebuie întărită autoritatea lui.

LUCIAN: Atunci, să-l laudăm.

NICOLAIDE: Dar atunci, unde-i hazul?

LUCIAN: Lasă că are și el hazul lui...

NICOLAIDE: Unde, cînd?

LUCIAN: În seara premierei, cînd primește felicitări în hol...

NICOLAIDE (*stringindu-i mina*): Bravo, tovarășe director! A avut actorul dumitale o creație... Te felicit.

LUCIAN: De unde și definiția: „Felicitarea este o recompensă pe care o primesc creatorii prin reprezentanții lor...”

NICOLAIDE: Ai început să critici...

LUCIAN: Încă nu. Doar n-am stabilit încă pe cine criticăm.

NICOLAIDE: Îți spun eu pe cine. Cineva de care nu depinde nici schema, nu-i în consiliul artistic, n-are acces nici la repetiții, nu se recunoaște la premieră, și e obiș-

INARULUI



mult și cu critica, că-l freacă toți...
Autorul!

LUCIAN: Foarte bine. Autorul. Țsta trebuie criticat. Că Țsta scrie piese cu 30 de bărbați și o singură femeie... cu trei replici și 40 de paranteze... Țși ancorează piesa în actualitatea Imperiului roman... și înaintează cu ea cel mult pînă la lupta lui Baiazid cu Mircea cel Bătrîn, că mai încoace n-are documentare... și... și... și...

NICOLAIDE: Și dacă autorul e un nume consacrat?

LUCIAN: Atunci îl jucăm.

NICOLAIDE: Și nu-l mai criticăm?

LUCIAN: Nu, nu! Autorul nu trebuie criticat. Trebuie criticat criticul care critică autorul.

NICOLAIDE: Foarte bine. Țsta trebuie criticat: criticul. Dar stai!... Care din critici, fiindcă sînt mulți?

LUCIAN: Numai „unii” din ei.

NICOLAIDE: „Unii”, nu-i bine zis. Înseamnă mai mulți. Ajunge „unul” și fără nume, că poate omul e susceptibil, irascibil, explozibil și foarte posibil ca...

LUCIAN: Ce „ca”?

NICOLAIDE: Vreau să evit cacofonia.

LUCIAN: Evit-o.

NICOLAIDE: Critica lui s-ar putea abate asupra noastră...

LUCIAN: Am găsit și omul. L-am cunoscut adineauri la bufet, și l-am rugat să facă o cronică a mesei de astă-seară...

NICOLAIDE: Și a făcut-o?

LUCIAN: Intr-o clipă!

NICOLAIDE: Probabil, un specialist?

LUCIAN: Nu! Dar cu metodă. Are un tipar pe care-l folosește în orice împrejurare. Schimbă doar pe ici pe colo cîteva cuvinte, și gata cronică. (Citește.)

„Aruncînd o scurtă privire asupra mesei de astă-seară, constatăm cu

bucurie că este bine ancorată în actualitate, fiind închinată evenimentului pe care îl sărbătorim. Totuși, trebuie să remarcăm că dă dovadă de o minimalizare a pluralității tematice, neabordînd suficient valențele moral-estetice, filozofico-utilitare ale cuantumului major de idei, vehiculat de realitatea gastronomică... În general, masa își atinge scopul, bucurîndu-se de aprecierea comensilor, lucru complet inexplicabil, datorită eclectismului configurativ al repertoriului culinar. La deschidere întîlnim verva îndrăcită și savoea tuicii romînești. Totuși, e cazul să amintim că e prea „bătrînă” pentru a apărea în prolog. Ne bucură prezența unor virfuri profesionale care prin suculența lor dantelată scot în relief canavaua faptică întreșută în bogăția de culori și miresme specifice varietății apertivului. Mă refer la salamul adus în reprezentație tocmai de la Sibiu și care, după părerea mea, nu face decît să scumpească inutil costul montării, putînd fi înlocuit cu succes de elemente tinere, cum ar fi, de pildă, cîrnăciorii prăjiți. Regia rutinieră și șablonardă dovedește lipsă de căutări creatoare, folosind clișee vechi. Ea prezintă vrăbioare fripte la fel cu cele din stagiunile trecute, păstrînd și permanentizînd astfel marile creații ale genului. Scenografia, încercînd unele evadări din banal, cade în formalism, îmbrăcînd ouăle în același aspic transparent, neconsistent și lipsit de căldură... În general, asistăm la un spectacol atractiv, care vorbește elocvent apetitului nostru, fiind în esență... indigest și greu de mistuit!” (Către Nicolaide) Ce zici de asta?

NICOLAIDE: Banal. De-astea am citit eu sumedenie... Era vorba să criticăm numai unul singur.

LUCIAN : Cum o să critici numai unul singur ? Să creadă că ai ceva personal cu el ?...

NICOLAIDE : Ai dreptate. Cu criticii nu e bine să te joci de-a critica... Așa că propun să-l luăm în primire... pe regizor...

LUCIAN : De acord.

NICOLAIDE : În fond, el e „factotum“.

LUCIAN : De unde deduci asta ?

NICOLAIDE : Din anunțurile apărute în ziare : Teatrul de dramă și tragedie antică prezintă *Agonia Antigonei* de Sofocle Ionescu, în regia lui...

LUCIAN : Fii atent cum scrii asta !

NICOLAIDE : Las-că știu eu : cu litere mari, în chenar, pe două culori și cu ghilimele...

LUCIAN : Și restul ?

NICOLAIDE : Care rest ?... Mai sînt și alții ?...

LUCIAN : Ai dreptate. Regizorul e esențialul.

NICOLAIDE : Probă că atunci cînd e vorba să monteze o piesă, merge la esență...

LUCIAN : Cum adică ?

NICOLAIDE : Adică, tu nu știi ?... Să spun eu !... Ca să mă pun eu rău cu el... Bine ! Să-ncep cu o întrebare : cunoști actul V din *Othello* ?

LUCIAN : Da.

NICOLAIDE : Se petrece într-un dormitor.

LUCIAN : „Petrece“ nu e bine zis.

NICOLAIDE : De ce ?

LUCIAN : Fiindcă în actul V numai de petrecere nu e vorba.

NICOLAIDE : Da, dar totuși *Othello* îi face de „petrecanie“ *Desdemonei*...

LUCIAN : Bine, bine. Treci la „esență“ !

NICOLAIDE : Acțiunea se petrece într-un dormitor... Deci : ce aduci în scenă, ca decor ?

LUCIAN : Un dormitor.

NICOLAIDE : Din secolul al XIII-lea ?

LUCIAN : Nu. Din secolul al XVIII-lea. E mai fastuos. Dă mai multe posibilități de montare... Brocarte de aur, dantele, covoare de Damasc, cristale de Veneția...

NICOLAIDE : Mă rog, toată conștiința secolului al XVIII-lea. Și cît costă asta ?...

LUCIAN : Scump, dar merg la succes sigur...

NICOLAIDE : Și cu ce mai montezi, pe urmă, piesa originală ?

LUCIAN : Păi, n-o să rămîi cu economii de la *Othello* ?... Plus cearșaful *Desdemonei*, care poate fi folosit ca fundal...

NICOLAIDE : Nu e bine. Asta-i risipă de fantezie... dar denotă lipsă de rafinament...

LUCIAN : Ce-nțelegi prin rafinament ?

NICOLAIDE : Esențialul. Ce e esențialul într-un dormitor ?

LUCIAN : Patul.

NICOLAIDE : Ce vorbești ? ! Un pat întreg ? Asta înseamnă naturalism...

Unde-i puterea de sugerare a decorului esențial ?...

LUCIAN : În plapumă.

NICOLAIDE : Și nici de aia nu e nevoie. Ajunge o simplă pernă... pe care o sugerezi printr-un singur fulg. Și subliniezi prin asta și acel minuscul și eteric nimic de care se leagă *Othello* în telurica lui gelozie... Înțelegi ?

LUCIAN : Nimic !

NICOLAIDE : Eram sigur... Totdeauna regizorul a fost un neînțeles !...

LUCIAN : Eu nu știu ce-a fost și nici ce este regizorul — deși am participat atent la mai toate prelegerile de la seminar — dar chestia cu fulgii o găsesc absurdă. Mai bine stingi lumina. Asta înseamnă esențial. În tunericul sugerează noaptea. Noaptea sugerează somn... și somnul sugerează dormitor.

NICOLAIDE : Iată pentru ce majoritatea spectacolelor noastre se desfășoară pe întuneric...

LUCIAN : Dar vezi că nu toate piețele se desfășoară în dormitoare...

NICOLAIDE : Și totuși se doarme la ele foarte comod...

LUCIAN : Cu asemenea condiții create, să-l văd eu pe-ăla care rezistă la somn...

NICOLAIDE : Degeaba încerci să minimalizezi importanța întunericului pe scenă... Sînt anumite piese care nici n-ar merita să vadă lumina rampei... Și aici intervine răzbu-narea directorului de scenă...

LUCIAN : Aoleu ! E răzbunător ?

NICOLAIDE : Unii !

LUCIAN : Atunci, propun să ne re-profilăm critica și s-o transferăm la actori... Aștia ne sînt colegi, ne leagă aceleași bucurii și necazuri... Ne-nțeleg...

NICOLAIDE : Nu, nu. De actori nu ne legăm... Actorul e și mai sensibil, și mai susceptibil... Dacă îl critici, își pierde din elan și nu mai are curaj să joace...

LUCIAN : Ei, lasă că unii au grijă să-și întărească elanul cu cîteva sticle de curaj, înainte de spectacol...

NICOLAIDE : Și pentru cîteva cazuri izolate, să criticăm toți actorii ? Mai

ales că majoritatea dintre ei și-au luat angajamentul să se lase de... aperitive.

LUCIAN: Cînd?

NICOLAIDE: Mereu...

LUCIAN: Atunci, nu ne legăm decît de cei care întîrzie la repetiții...

NICOLAIDE: Păi, nici de-ăștia nu mai sînt. Au fost criticați, oamenii au înțeles și de-atunci nu mai întîrzie nimeni. Dă cite unul telefon și spune că nu mai vine deloc.

LUCIAN: Dacă nu vine deloc, n-are rost să ne legăm de el... Ne legăm de cei care vin, dar nu-și învață rolul...

NICOLAIDE: De ce nu-l învață?

LUCIAN: Ei, asta-i! Au și ei un rol, la un an o dată, și vrei să-l și învețe?!...

NICOLAIDE: În cazul ăsta, nu ne rămîn de criticat decît cei care vin, își învață rolurile, nu beau, sînt disciplinați, talentați, dar își permit IMIXTIUNI în concepția regizorală.

LUCIAN: Cum adică?

NICOLAIDE: Adică, regizorul care se luptă să dea spectacolului o notă cît mai originală... îi spune actorului: „În clipa cînd simți că ești ciuruit de gloanțe, mori în picioare, ca să punem accentul pe FERMITATEA eroismului, nerealizat suficient de autor...” Și actorul, nereceptiv la indicația regizorului, se încăpățînează să moară normal. Banalizînd metafora regizorală. Și-atunci, bietul regizor e silit să-l admonesteze și să ceară înlocuirea lui.

LUCIAN: Cu cine?

NICOLAIDE: Cu un actor mai slab, dar care acceptă să moară în picioare... odată cu piesa. Înțelegi?

LUCIAN: Perfect. Care va să zică, ne-ntoarcem la actor. Tot el e vinovat.

NICOLAIDE: Nu, dar nici în regizor

nu putem lovi, fiindcă, în ultimă instanță, el face distribuția.

LUCIAN: Dacă nu i-o face directorul.

NICOLAIDE: Sau soția directorului...

LUCIAN: Cunoști vreun caz?

NICOLAIDE: Nu!... Dar, de ce să nu le dăm și o sugestie?...

LUCIAN: Era vorba să criticăm, nu să dăm sugestii.

NICOLAIDE: Să criticăm. Dar tu nu vezi că n-avem pe cine?...

LUCIAN: Și totuși la noi, în teatru, lucrurile nu merg chiar așa cum trebuie... Din cauza cui?

NICOLAIDE: Din cauza vinovatului...

LUCIAN: Ei, ăsta trebuie descoperit și criticat...

NICOLAIDE: L-am găsit.

LUCIAN: Cine-i?

NICOLAIDE: Portarul teatrului. ăsta e vinovatul principal.

LUCIAN: Crezi?...

NICOLAIDE: Sînt sigur. Cine lasă să pătrundă în teatru piesele proaste?

LUCIAN: Portarul.

NICOLAIDE: Dacă piesa n-are conflict, cine a interzis intrarea conflictului pe scenă?

LUCIAN: Portarul.

NICOLAIDE: Cine lasă să pătrundă în teatru talente care n-au nimic comun cu această meserie?

LUCIAN: Portarul.

NICOLAIDE: Cine permite spectatorilor să plece acasă după actul I?

LUCIAN: Portarul.

NICOLAIDE: Și cum se explică faptul că teatrul nu-și găsește profilul?...

LUCIAN: Nu-l lasă portarul să intre!

NICOLAIDE: Și cine e vinovat că de 10 minute noi doi facem aici satiră fără umor?

LUCIAN: Portarul A.T.M.-ului, care ne-a lăsat să intrăm.

NICOLAIDE: Aici există un risc. Că dacă nu ne lasă să și ieșim... ne-am ars!...





OFICIUL NAȚIONAL DE TURISM CARPAȚI

V Ă O F E R Ă :



Călătorii în țările prietene



Vacanțe de iarnă la cabane



Excursii de sfârșit de săptămână, în munți



Excursii în circuit prin orașele patriei



Concedii în stațiuni balneare



Excursii pe orice itinerar, cu tren special sau autocar, la cererea colectivelor din întreprinderi și instituții

INFORMAȚII ȘI ÎNSCRIERI LA AGENȚIILE O.N.T. CARPAȚI

TEATRUL NAȚIONAL „I. L. CARAGIALE”

STAGIUNEA 1960—1961

În repertoriu:

SALA COMEDIA

O scrisoare pierdută de I. I. Caragiale

Regia: Sică Alexandrescu

Învieerea, dramatizare după Lev Tolstoi

Regia: Vlad Mugur

Cuza Vodă de Mircea Ștefănescu

Regia: Sică Alexandrescu

Poveste din Irkutsk de A. Arbuzov

Regia: Radu Beligan

Cidul de Corneille

Regia: Mihai Berechet

Regele Lear de W. Shakespeare

Regia: Sică Alexandrescu

A treia, patetica de N. Pogodin

Regia: Moni Ghelelter

Tragedia optimistă de Vs. Vișnevski

Regia: Vlad Mugur

Apus de soare de B. Delavrancea

Regia: M. Zirra

Discipolul diavolului de G.B. Shaw

Regia: Al. Finți

Cînd scapătă luna de Horia Stancu

Regia: Vlad Mugur

Oameni care tac de Al. Voitin

Regia: Mihai Berechet

Siciliana de Aurel Baranga

Regia: Sică Alexandrescu

SALA STUDIO

Năpasta de I. L. Caragiale

Regia: Miron Niculescu

D-ale carnavalului de I. L. Caragiale

Regia: Sică Alexandrescu

Parada de Victor Eftimiu

Regia: Mihai Berechet

Titanic Vals de Tudor Mușatescu

Regia: Sică Alexandrescu

Bădăranii de Carlo Goldoni

Regia: Sică Alexandrescu

Maria de Vasile Iosif

Regia: Moni Ghelelter

Tartuffe de Molière

Regia: Ion Finteșteanu

Surorile Boga de H. Lovinescu

Regia: Moni Ghelelter

Hangița de Carlo Goldoni

Regia: Sică Alexandrescu

Dezertorul de Mihail Sorbul

Regia: Miron Niculescu

Sălbaticii de S. Mihailkov

Regia: Radu Beligan

Judecătorul din Zalamea

de Calderon

Regia: Dinu Cernescu

În pregătire:

Ascultă-ți inima de Al. Korneiciuk

Regia: Al. Finți

Omul cel mai bun de Gore Vidal

Regia: Sică Alexandrescu

Anna Karenina după L. Tolstoi

Regia: Moni Ghelelter

Macbeth de W. Shakespeare

Regia: Mihai Berechet

AGENȚIA DE BILETE: Calea Victoriei 42—Telefon 14.71.71

TEATRUL MUNICIPAL

PREZINTA :

IN SALA „MATEI MILLO“:

PASSACAGLIA

de TITUS POPOVICI

cu JULES CAZABAN, artist al poporului, ILEANA PREDESCU, FORY ETTERLE, artist emerit, LAZĂR VRABIE, MIHAI MEREUȚĂ, GH. GHIȚULESCU, VASILE BOGHITĂ
Regia și decoruri : LIVIU CIULEI, artist emerit

● ● ● ÎNTOARCEREA

de MIHAI BENIUC

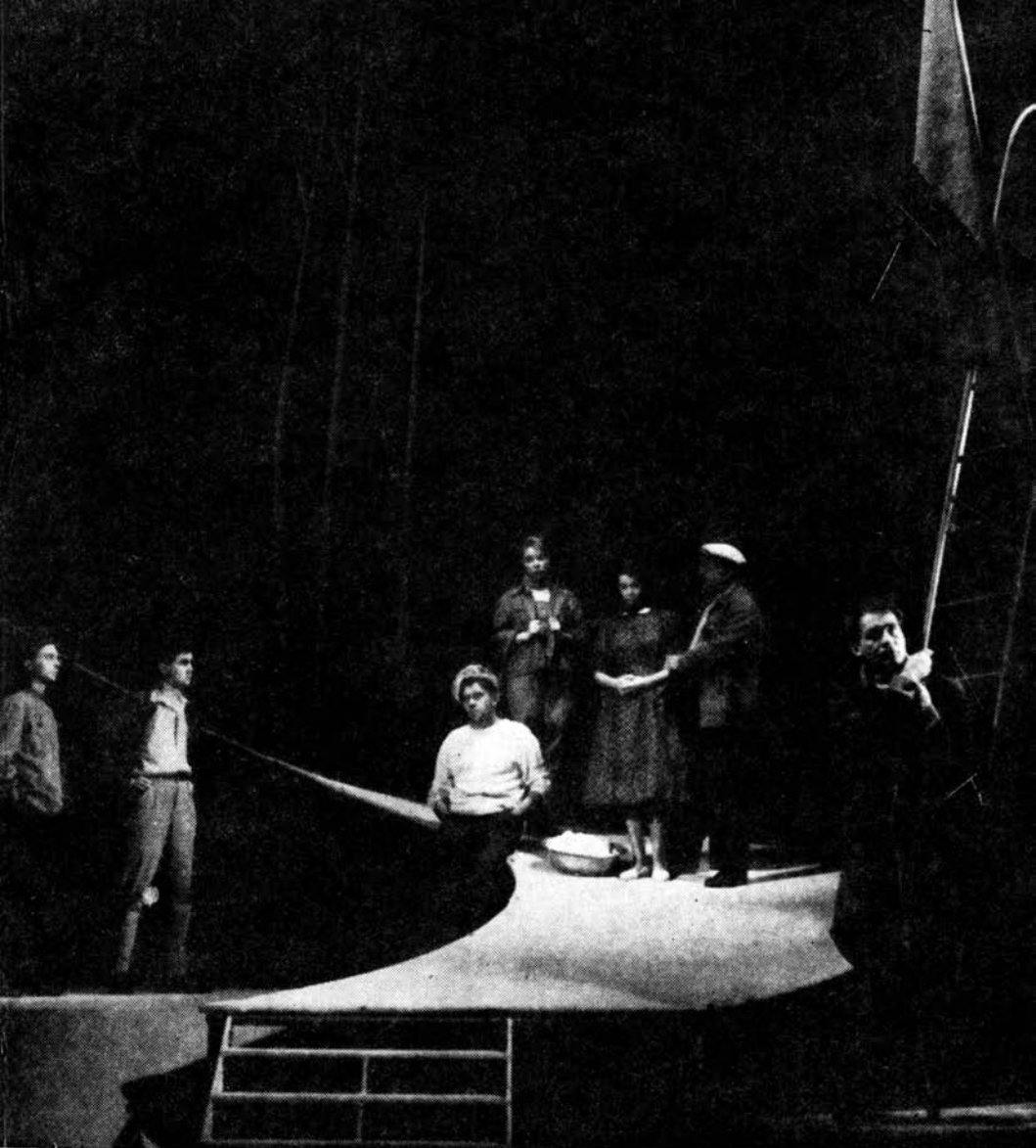
cu ȘTEFAN CIUBOTĂRAȘU, artist emerit, G. MĂRUTZĂ, artist emerit, ILEANA PREDESCU, SEPTIMIU SEVER, laureat al Premiului de Stat
Regia : ION OLTEANU Decoruri : GH. ȘTEFĂNESCU

● ● ●
IN SALA „FILIMON SÎRBU“:

MENAJERIA DE STICLĂ

de TENNESSEE WILLIAMS

cu LUCIA STURDZA BULANDRA, artistă a poporului, OCT. COTESCU, LUCIA MARA și SEPTIMIU SEVER, laureat al Premiului de Stat
Regia : DINU NEGREANU, laureat al Premiului de Stat
Decoruri : LIVIU CIULEI, artist emerit



PRIN TEATRELE DIN ȚARĂ

„POVESTE DIN IRKUTSK“ DE A. ARBUZOV

la Teatrul Național din Cluj

(Direcția de scenă: Cornel Todea. Scenografia: T. Th. Cluje)

În fotografie — de la stînga la dreapta: Zighi Al. Munte (Denis), Bucur Stan (Rodik), Marius Gh. Marinescu (Lapcenko), Anda Caropol (Zinka), Ileana Ploscaru (Valia), Petru Felezan (Serdiuk), Gh. N. Nuțescu (Viktor)

